

NOON MEEM RASHID KE FIKR-O-FUN KA TANQEEDI JAEZA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

HaSnain SIalvi

BY

LAEEQ AHMAD

UNDER THE SUPERVISION OF

PROF. QAZI AFZAL HUSAIN

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH - 202 002 (INDIA)

2010



Department of Urdu
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY, ALIGARH – 202002 (INDIA)

Certificate

To Whom It May Concern

*This is to certify that **Mr. Laeeq Ahmad** done his research work entitled " **Noon Meem Rashid Ke Fikr-o-Fun Ka Tanqeedi Jaeza**" under the supervision of Prof. Qazi Afzal Husain. This is an original work, and it can be submitted for the award of the Ph.D. degree.*

(Prof Mohammad Zahid)
Chairman

(Prof. Qazi Afzal Husain)
Supervisor

پیش لفظ

آزاد نظم کے فروغ میں جن شعرا نے نمایاں حصہ لیا ان میں ن۔م۔راشدؔ کا نام اہم ہے۔نظم کی تعمیر وترقی کے لیے ان کی کوششیں اجتہاد کا درجہ رکھتی ہیں۔خصوصاً ایک ایسے دور میں جب ردیف وقافیہ کے آہنگ اور عشق ومحبت کے روایتی تصور نے لوگوں کے گوش وہوش دونوں پر طلسم باندھ رکھا تھا۔روایت کے اس سحر میں جو موضوع اور اسلوب دونوں پر طاری تھا،شاعروں کی نئی نسل اور باذوق قاری کو اپنی جانب متوجہ کر لینا معرکہ سر کرنے سے کم نہیں تھا۔راشد نے روایت کے طلسم کو اسی کے حربے سے توڑنے کی کوشش کی۔انھوں نے خیال اور فکر کی آزادانہ پیش کش کے ساتھ حتی الامکان شاعری کی لَے وہی مانوس رکھی جس کی تشکیل قافیے کے آہنگ اور ترنّم سے ہوتی ہے یا جس پر قافیے کا دھوکہ ہوتا ہے۔شاعری کے اس وصف نے نہ صرف لوگوں کو متوجہ کیا بلکہ ان کے قدرے غیر مانوس موضوعات کو بھی لوگوں کے لیے گوارا بنا دیا۔فکر کی انفرادیت اور اسلوب کی اس دل نشینی نے راشد کے ساتھ چل رہی شعرا کی نئی پود کو بے حد متاثر کیا اور اس سے آزاد نظم کو مزید تقویت حاصل ہوئی۔

آزاد نظم کے حوالے سے راشد کی اس اہم خدمت کا اعتراف خود ان کے معاصرین اور مابعد ادیبوں نے کیا۔اس سلسلے میں راشد کی شخصیت اور فن پر مختلف مضامین لکھے گئے جس سے ان کی شاعری میں فکر وخیال کی مختلف جہات پر تفصیلی گفتگو کی گئی۔رسائل میں شائع ہونے والے متفرق مضامین کے علاوہ رسالہ 'شعر وحکمت' (حیدرآباد) کا ایک انتہائی کامیاب راشد نمبر بھی شائع ہوا،دوسرا راشد نمبر ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے رسالے 'نیا دور' کا شائع کیا۔لیکن ان کے ذریعہ راشد کی شاعری کی مکمل،مربوط اور ارتقائی صورت نمایاں نہیں ہوتی۔بیش تر مضامین 'ماورا' سے 'ایران میں اجنبی' تک کی شاعری کا احاطہ کرتے ہیں بہ استثناے چند مضامین جن میں 'لا = انسان' اور 'گماں کا ممکن' کی کچھ نظمیں بھی بحث وتجزیہ کا حصہ ہیں،موضوعاتی لحاظ سے تقریباً سبھی نے جنسی اور سیاسی ومعاشرتی نظموں پر توجہ کی ہے۔ڈاکٹر آفتاب احمد کی کتاب 'ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)' میں بھی راشد کی شاعری کے تمام پہلو نہیں کھلتے۔خصوصاً راشد کی فنی تدابیر پر سبھی نے بہت کم توجہ کی۔جامعیت کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو راشد کی جنسی شاعری کے حوالے سے سلیم احمد کا مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' قابلِ توجہ ہے۔یہ اپنی نوعیت کا واحد مضمون ہے جس میں راشد کی شاعری کے ایک پہلو کو پورے شرح وبسط کے ساتھ ارتقائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس میں تقریباً ایسی تمام نظمیں زیرِ بحث آئی ہیں جن کے مطالعے سے رومانیت سے جنس کی طرف بڑھتے رجحان کی وضاحت ہوتی ہے،لیکن یہ مطالعہ راشد کے کلام کی صرف ایک جہت کو روشن کرتا ہے۔

غرض کہ راشد کے کلام کی تفہیم کے سلسلے میں کی گئی کوششیں اس لحاظ سے تشنہ تھیں کہ اُن میں راشد کی تغیر پذیر، فکر اور ان کی تخلیقی زندگی میں بڑھتی وسعت کو جامع اور ہمہ گیر انداز میں دیکھنے کی کوشش نہیں ہوئی جس کے سبب ان کے فکر وفن کے کئی گوشے روشن نہیں ہو سکے۔ اسی کمی کے احساس سے راشد پر تحقیقی انداز میں کام کرنے کی تحریک ہوئی۔ چنانچہ مقالہ کے موضوع کے طور پر ''ن۔م۔راشد کے فکر وفن کا تنقیدی جائزہ'' منتخب کیا گیا۔

راشد پر کام شروع کرتے وقت مذکورہ چند کتابیں ہی میرے سامنے تھیں۔ دورانِ تحقیق کئی اور کتابیں سامنے آئیں، جن میں سے دو ایک پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ بعض کی اشاعت مقالہ لکھنے کے دوران ہوئی، جن میں مقالاتِ راشد مرتبہ شیما مجید، 'ن۔م۔راشد کے خطوط' مرتبہ نسیم عباس احمد اور ضیاء الحسن کی 'نئے آدمی کا خواب' اور 'ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن' اہم ہیں۔

زیر نظر مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب: 'راشد سے قبل اردو نظم کے ارتقا' سے متعلق ہے۔ اس کے تین ذیلی حصے ہیں۔ پہلے حصے میں بطور صنف نظم کی شناخت کے لیے اس کی صفات کا تعین کیا گیا ہے اور تجزیاتی انداز میں اس مرکزی عنصر کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو اشعار کے مجموعے کو نظم میں ڈھالتا ہے۔ اسی کے ساتھ نظم کے ارتقا کا ایک خاکہ مرتب کیا گیا ہے جس میں قلی قطب شاہ سے نظیر اکبرآبادی تک کے منتخب شاعروں کے کلام سے ایسے حصے پیش کیے گئے ہیں جن میں نظم کی شرط موجود ہے۔ حالاں کہ حامدی کاشمیری نے اپنے مقالے ''جدید اردو نظم اور یورپی اثرات'' کے ایک باب میں نظم کی خصوصیات اور تعریف بیان کرنے کے ساتھ شاعری کے قدیم نمونوں سے ایسی مثالیں بھی پیش کی ہیں جن میں نظم کے اوصاف موجود ہیں، لیکن اس میں ایسی کوئی تجزیاتی کوشش نہیں ہوئی جس سے قاری پر نظم کے اس عنصر کو نمایاں کیا جاتا جو اشعار کو باہم مربوط کرتا ہے۔ نظم کی خصوصیات کی تجزیاتی تفہیم اس حصہ کا جواز ہے۔

اس باب کا دوسرا حصہ آزاد اور کرنل ہالرائیڈ کے ذریعہ شروع کی گئی 'نظم جدید کی تحریک کا تنقیدی مطالعہ' ہے۔ آزاد نے نئی شاعری کے لیے کچھ اصول متعین کیے جس کا اظہار انھوں نے اپنے لکچرز میں کیا۔ آزاد کی اس کاوش کو نئے شعری منشور کے حوالے سے تنقیدی انداز میں دیکھا گیا ہے۔ اس کے بعد آزاد، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری کا مطالعہ، جدید شعری اصولوں کے تناظر میں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آزاد اور حالی کی قائم کردہ اخلاقی اور اصلاحی شاعری کی روایت کے آخری شاعر کے طور پر علامہ اقبال کے کلام کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

اس باب کا تیسرا حصہ 'حلقۂ ارباب ذوق' سے متعلق ہے۔ اس میں 'حلقہ' کا قیام، اس کے مقاصد اور شعر و ادب میں اس کے انفرادی نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساتھ ہی نظم کے فروغ میں اس کی خدمات کو نمایاں کیا گیا ہے۔

مقالہ کا دوسرا باب راشد کے تخلیقی ارتقا پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں راشد کی زندگی کے ان پہلوؤں پر توجہ کی گئی ہے جن کا راشد کی تخلیقی شخصیت کی نشو و نما میں اہم کردار ہے۔ اس ضمن میں ان کے گھر کا ادبی ماحول، اسکول اور کالج کی زندگی اور اس کی ادبی سرگرمیوں میں ان کی شرکت، دوست، احباب اور اساتذہ سے ان کا ادبی ربط اور بعد کی زندگی میں عالمی ماحول سے ان کی اثر پذیری کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں راشد کے کلام کے تاریخی حوالے کی جستجو بھی ہے اور ان کے مجموعوں کے پیش لفظ کا جائزہ بھی تاکہ فکری اور فنی ارتقا کی سمت و رفتار کا تعین ممکن ہو سکے۔

تیسرا باب: راشد کی نظموں کے حوالے سے ان کے فکر و خیال اور فنی رفعت کا تفصیلی تجزیہ ہے۔ اس میں تجزیہ و تنقید کے لیے یکساں موضوع کی نظموں کو ایک ساتھ رکھا گیا ہے تاکہ ایک ہی موضوع کے گرد فکر کا بڑھتا، پھیلتا دائرہ نمایاں ہو سکے۔ تاہم بہت سی نظمیں ایسی بھی ہیں جنھیں کسی ایک موضوع کے تحت نہیں رکھا جا سکتا۔ چنانچہ ان کے تجزیے میں فکر و فن کے جتنے گوشے روشن ہو سکے انھیں ایک ساتھ پیش کر دیا گیا ہے۔

غور طلب ہے کہ راشد کے سبھی مجموعوں کی نظموں کو ایک ساتھ ان کے موضوعات کے تحت مخصوص خانوں میں تقسیم نہیں کیا گیا ہے بلکہ ہر مجموعے پر الگ الگ تجزیہ و تنقید کی کوشش کی گئی ہے اور جہاں کہیں نظموں کے درمیان فکری اشتراک، اختلاف یا پہلی فکر کی ترقی یافتہ صورت نمایاں ہوئی ہے اسے پیش کیا گیا ہے۔

چوتھا باب: 'راشد کے فنی ارتقا' کے بارے میں ہے۔ اس میں ان تدابیر کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو راشد نے نظم کہنے کے لیے استعمال کی ہیں۔ راشد نے اپنی شاعری میں افسانے کی تکنیک استعمال کیے جانے کی بات کہی، چنانچہ اس میں یہ دیکھنے کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ انھوں نے افسانے کی تکنیک کا کس حد تک استعمال کیا، اور نظم و افسانے میں فنی لحاظ سے انفرادیت اور اشتراک کی کیا صورتیں پیدا ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ راشد کے کلام میں آئی لفظی ترکیبوں، واقعہ بیان کرنے کے نئے نئے طریقوں، ردیف و قوافی کے استعمال کی صورت اور تشبیہ، استعارہ، پیکر کے شعری اوصاف کو مثالوں سے واضح کیا گیا ہے۔

مقالہ کا پانچواں اور آخری باب: 'راشد کی نثری تحریروں' کے متعلق ہے۔ اس میں بیش تر ان تحریروں سے بحث کی گئی ہے جن سے ادب و فن کے مسائل پر راشد کے ذاتی نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہے۔

تحقیق کا میدان بہت وسیع ہے۔ اس میں کوئی بات حتمی اور قطعی نہیں ہوتی۔ لہٰذا یہ دعویٰ تو ہرگز نہیں ہے کہ زیرِ نظر مقالے میں راشدؔ کے کلام کے تمام امکانات کو دریافت کرلیا گیا ہے۔ البتہ موجود اور دستیاب مواد کی مدد سے جہاں تک ممکن ہوسکا کلامِ راشد کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔

تحقیق کے دشوار گزار مراحل سے گزر جانا آسان نہیں۔ اس میں مواد کی فراہمی ایک بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔ خصوصاً جب آپ کسی ایسے شاعر پر کام کر رہے ہوں جس کا تعلق آپ کی سرزمین سے دور کسی اور ملک سے ہو، اور اس سے متعلق مواد کا کم وبیش تمام ذخیرہ اسی ملک میں دستیاب ہو۔

دوسری بڑی مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب شاعر کے فکر وخیال کو سمجھنے کے لیے اس کے کلام کی تفہیم بھی ایک مسئلہ بن جائے۔

راشدؔ کو ہمیشہ ایک مشکل شاعر کہا گیا۔ اس میں شک نہیں کہ ان کا کلام مشکل ہے، لیکن مجھ پر ان کے مشکل ہونے کا خوف ضرورت سے کچھ زیادہ تھا۔ ان کے کلام کی گرہ کشائی کرنا اور ہندوستان میں رہ کر راشدؔ سے متعلق مواد کو حاصل کر پانا میرے لیے استادِ محترم پروفیسر قاضی افضال حسین کی توجہ اور عنایتوں کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ مقالے کی تیاری میں مواد کی فراہمی سے لے کر اس کی تکمیل تک ہر مرحلے پر ان کی ذات میرے ساتھ رہی۔ ان کی بے پناہ شفقتوں اور عنایتوں کے لیے شکریہ کا لفظ بہت رسمی اور ناکافی معلوم ہوتا ہے۔ بس یہ کہ اس مٹی میں جو ذرا سا نم پیدا ہوسکا وہ انھیں کی توجہ اور شفقت کا نتیجہ ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر قاضی جمال حسین، پروفیسر ظفر احمد صدیقی اور ڈاکٹر سید سراج الدین اجملی کا بے حد شکر گزار ہوں کہ ان حضرات نے ہمیشہ میرے تحقیقی اور دیگر ادبی مسائل پر سنجیدگی سے توجہ کی اور ان کا حل پیش کیا۔

صدر شعبہ پروفیسر محمد زاہد کا شکریہ کہ ان کے تعاون سے یہ کام تکمیل کو پہنچا۔

میرے دیگر اساتذہ میں پروفیسر اصغر عباس، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر خورشید احمد، پروفیسر عقیل احمد صدیقی، پروفیسر سید محمد امین، پروفیسر محمد ہاشم، پروفیسر محمد طارق چھتاری، پروفیسر صغیر افراہیم، ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی، ڈاکٹر مہتاب حیدر نقوی، ڈاکٹر شہاب الدین ثاقب اور جناب امتیاز احمد کا شکر گزار ہوں کہ ان حضرات نے میری باقاعدہ ادبی تربیت کا فریضہ انجام دیا اور مجھ میں ادب کا ذوق پیدا کیا۔

جناب محمد حسن انصاری بڑے والد جناب محمد عباس، جناب محمد ظہیر، چچا ڈاکٹر رفیع اللہ کی شفقت ومحبت کا سایہ ہمیشہ میرے ساتھ ہے اور یہی خواہش ہے کہ اللہ تعالیٰ اس سایے کو تا دیر قائم رکھے۔

اپنے سینئرز (Seniors) میں یوسف بھائی، ڈاکٹر مستبشرہ، ڈاکٹر آفتاب فریدی اور شہزاد بھائی کا شکرگزار ہوں کہ ہمیشہ میرے ساتھ برادرانہ تعلق کا اظہار کیا اور میری حوصلہ افزائی کرتے رہے۔

ڈاکٹر محمد خالد، مامون رشید، محمد کمال خان، آفتاب عالم نجمی اور محمد شارق کا تعاون ہمیشہ ہر قدم پر میرے ساتھ رہا۔ میرے احباب کی یہی کائنات ہے اور ان کا مجھ پر شکریہ سے زیادہ حق ہے۔

میرے کرم فرماؤں اور عزیزوں میں جناب ذوالفقار ملک، محمود بھائی، مجیب بھائی، معراج بھائی، ڈاکٹر نسیم اختر، مسعود احمد، قائد حسین کوثر، ڈاکٹر غیاث الدین، نہال بھائی، تمکین بھائی، طارق بھائی، ڈاکٹر فتح عالم، خالد زبیر، نکہت باجی اور تبسّم کا ممنون ہوں کہ مقالے کی پیش رفت کے بارے میں دریافت کرتے رہے اور جب بھی کوئی ضرورت ہوئی میری مدد فرمائی۔

ہاسٹل کے ساتھیوں میں عبدالحق انصاری، محمد شاداب، محمد جاوید احسن، سید محمد طلحہ، شکیل جاوید، اکرم، ممتاز اور افضل وغیرہ کا شکریہ کہ انھوں نے ہمیشہ مجھے اپنے کام کی طرف متوجہ رکھا۔

سمینار لائبریری انچارج سہیل بھائی اور مولانا آزاد لائبریری کے اسٹاف میں باقر بھائی، محسن بھائی، خالد بھائی، رامش بھائی اور جاوید کا شکریہ کہ انھوں نے کتابوں کے سلسلے میں پورا تعاون کیا۔

شاہد بھائی کا شکریہ کہ انھوں نے میرے لیے بہت سی زحمتیں گوارا کیں۔ ان کی مدد کے بغیر یہ مقالہ موجودہ صورت میں نہیں آسکتا تھا۔

آخر میں نانی، بڑی والدہ، خالہ، چچی، مقبول ماموں، شکیل بھائی جان، مقیم بھائی جان، سہراب بھائی، میرے عزیز ابوبکر انصاری، مصباح الحسن انصاری، چھوٹے بھائی عتیق احمد، خلیق احمد، بہن صبیحہ، سعدیہ، رابعہ اور صباح الدین و محمد آزاد وغیرہ کا ذکر ضروری ہے کہ ان کا وجود میرے لیے سراپا رحمت ہے۔

لئیق احمد





NOON MEEM RASHID KE FIKR-O-FUN KA TANQEEDI JAEZA

ABSTRACT

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

BY

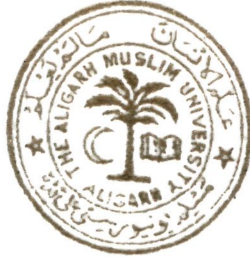
LAEEQ AHMAD

UNDER THE SUPERVISION OF

PROF. QAZI AFZAL HUSAIN

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH - 202 002 (INDIA)

2010



تلخیص

ن۔م۔راشد کے فکروفن کا تنقیدی جائزہ

مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی (اردو)

مقالہ نگار
لئیق احمد

نگراں
پروفیسر قاضی افضال حسین

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۱۰ء





تلخیص

آزاد نظم کے فروغ میں جن شعرا نے نمایاں حصہ لیا ان میں ن۔م۔راشد کا نام اہم ہے۔نظم کی تعمیر و ترقی کے لیے ان کی کوششیں اجتہاد کا درجہ رکھتی ہیں۔خصوصاً ایک ایسے دور میں جب ردیف وقافیہ کے آہنگ اور عشق و محبت کے روایتی تصور نے لوگوں کے گوش و ہوش دونوں پر طلسم باندھ رکھا تھا۔روایت کے اس سحر میں جو موضوع اور اسلوب دونوں پر طاری تھا، شاعروں کی نئی نسل اور باذوق قاری کو اپنی جانب متوجہ کر لینا معرکہ سر کرنے سے کم نہیں تھا۔راشد نے روایت کے طلسم کو اسی کے حربے سے توڑنے کی کوشش کی۔انھوں نے خیال اور فکر کی آزادانہ پیش کش کے ساتھ حتی الامکان شاعری کی لے وہی مانوس رکھی جس کی تشکیل قافیے کے آہنگ اور ترنّم سے ہوتی ہے یا جس پر قافیے کا دھوکہ ہوتا ہے۔شاعری کے اس وصف نے نہ صرف لوگوں کو متوجہ کیا بلکہ ان کے قدرے غیر مانوس موضوعات کو بھی لوگوں کے لیے گوارا بنا دیا۔فکر کی انفرادیت اور اسلوب کی اس دل نشینی نے راشد کے ساتھ چل رہی شعرا کی نئی پود کو بے حد متاثر کیا اور اس سے آزاد نظم کو مزید تقویت حاصل ہوئی۔

آزاد نظم کے حوالے سے راشد کی اس اہم خدمت کا اعتراف خود ان کے معاصرین اور مابعد ادیبوں نے کیا۔اس سلسلے میں راشد کی شخصیت اور فن پر مختلف مضامین لکھے گئے جس سے ان کی شاعری میں فکر و خیال کی مختلف جہات پر تفصیلی گفتگو کی گئی۔رسائل میں شائع ہونے والے متفرق مضامین کے علاوہ رسالہ 'شعر و حکمت' (حیدرآباد) کا ایک انتہائی کامیاب راشد نمبر بھی شائع ہوا، دوسرا راشد نمبر ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے رسالے 'نیا دور' کا شائع کیا۔لیکن ان کے ذریعہ راشد کی شاعری کی مکمل، مربوط اور ارتقائی صورت نمایاں نہیں ہوتی۔بیش تر مضامین 'ماورا' سے 'ایران میں اجنبی' تک کی شاعری کا احاطہ کرتے ہیں بہ استثنائے چند مضامین جن میں 'لا = انسان' اور 'گماں کا ممکن' کی کچھ نظمیں بھی بحث و تجزیہ کا حصہ ہیں، موضوعاتی لحاظ سے تقریباً سبھی نے جنسی اور سیاسی و معاشرتی نظموں پر توجہ کی ہے۔ڈاکٹر آفتاب احمد کی کتاب 'ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)' میں بھی راشد کی شاعری کے تمام پہلو نہیں کھلتے۔خصوصاً راشد کی فنی تدابیر پر سبھی نے بہت کم توجہ کی۔جامعیت کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو راشد کی جنسی شاعری کے حوالے سے سلیم احمد کا مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' قابلِ توجہ ہے۔یہ اپنی نوعیت کا واحد مضمون ہے جس میں راشد کی شاعری کے ایک پہلو کو پورے شرح و بسط کے ساتھ ارتقائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اس میں تقریباً ایسی تمام نظمیں زیرِ بحث آئی ہیں جن کے مطالعے سے رومانیت سے جنس کی طرف بڑھتے رجحان کی وضاحت ہوتی ہے، لیکن یہ مطالعہ راشد کے کلام کی صرف ایک جہت کو روشن کرتا ہے۔

غرض کہ راشد کے کلام کی تفہیم کے سلسلے میں کی گئی کوششیں اس لحاظ سے تشنہ تھیں کہ اُن میں راشد کی تغیر پذیر، فکر اور ان کی تخلیقی زندگی میں بڑھتی وسعت کو جامع اور ہمہ گیر انداز میں دیکھنے کی کوشش نہیں ہوئی جس کے سبب ان کے فکر وفن کے کئی گوشے روشن نہیں ہو سکے۔ اسی کمی کے احساس سے راشدؔ پر تحقیقی انداز میں کام کرنے کی تحریک ہوئی۔ چنانچہ مقالہ کے موضوع کے طور پر ''ن۔م۔ راشد کے فکر وفن کا تنقیدی جائزہ'' منتخب کیا گیا۔

راشد پر کام شروع کرتے وقت مذکورہ چند کتابیں ہی میرے سامنے تھیں۔ دورانِ تحقیق کئی اور کتابیں سامنے آئیں، جن میں سے دو ایک پہلے شائع ہو چکی تھیں۔ بعض کی اشاعت مقالہ لکھنے کے دوران ہوئی، جن میں مقالاتِ راشد مرتبہ شیما مجید، 'ن۔م۔ راشد کے خطوط' مرتبہ نسیم عباس احمد اور ضیاء الحسن کی 'نئے آدمی کا خواب' اور 'ن۔م۔ راشد: شخصیت اور فن' اہم ہیں۔

زیرِ نظر مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب: 'راشد سے قبل اردو نظم کے ارتقا' سے متعلق ہے۔ اس کے تین ذیلی حصے ہیں۔ پہلے حصے میں بطور صنف نظم کی شناخت کے لیے اس کی صفات کا تعین کیا گیا ہے اور تجزیاتی انداز میں اس مرکزی عنصر کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو اشعار کے مجموعے کو نظم میں ڈھالتا ہے۔ اسی کے ساتھ نظم کے ارتقا کا ایک خاکہ مرتب کیا گیا ہے جس میں قلی قطب شاہ سے نظیر اکبر آبادی تک کے منتخب شاعروں کے کلام سے ایسے حصے پیش کیے گئے ہیں جن میں نظم کی شرط موجود ہے۔ حالاں کہ حامدی کاشمیری نے اپنے مقالے ''جدید اردو نظم اور یورپی اثرات'' کے ایک باب میں نظم کی خصوصیات اور تعریف بیان کرنے کے ساتھ شاعری کے قدیم نمونوں سے ایسی مثالیں بھی پیش کی ہیں جن میں نظم کے اوصاف موجود ہیں، لیکن اس میں ایسی کوئی تجزیاتی کوشش نہیں ہوئی جس سے قاری پر نظم کے اس عنصر کو نمایاں کیا جاتا جو اشعار کو باہم مربوط کرتا ہے۔ نظم کی خصوصیات کی تجزیاتی تفہیم اس حصہ کا جواز ہے۔

اس باب کا دوسرا حصہ آزاد اور کرنل ہالرائیڈ کے ذریعہ شروع کی گئی 'نظم جدید کی تحریک کا تنقیدی مطالعہ' ہے۔ آزاد نے نئی شاعری کے لیے کچھ اصول متعین کیے جس کا اظہار انھوں نے اپنے لکچرز میں کیا۔ آزاد کی اس کاوش کو نئے شعری منشور کے حوالے سے تنقیدی انداز میں دیکھا گیا ہے۔ اس کے بعد آزادؔ، حالیؔ اور اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری کا مطالعہ، جدید شعری اصولوں کے تناظر میں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آزادؔ اور حالیؔ کی قائم کردہ اخلاقی اور اصلاحی شاعری کی روایت کے آخری شاعر کے طور پر علامہ اقبال کے کلام کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

اس باب کا تیسرا حصہ 'حلقۂ ارباب ذوق' سے متعلق ہے۔ اس میں 'حلقہ' کا قیام، اس کے مقاصد اور شعر و ادب میں اس کے انفرادی نقطۂ نظر کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساتھ ہی نظم کے فروغ میں اس کی خدمات کو نمایاں کیا گیا ہے۔

مقالہ کا دوسرا باب راشؔد کے تخلیقی ارتقا پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں راشد کی زندگی کے ان پہلوؤں پر توجہ کی گئی ہے جن کا راشد کی تخلیقی شخصیت کی نشو و نما میں اہم کردار ہے۔ اس ضمن میں ان کے گھر کا ادبی ماحول، اسکول اور کالج کی زندگی اور اس کی ادبی سرگرمیوں میں ان کی شرکت، دوست، احباب اور اساتذہ سے ان کا ادبی ربط اور بعد کی زندگی میں عالمی ماحول سے ان کی اثر پذیری کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں راشؔد کے کلام کے تاریخی حوالے کی جستجو بھی ہے اور ان کے مجموعوں کے پیش لفظ کا جائزہ بھی تا کہ فکری اور فنی ارتقا کی سمت و رفتار کا تعین ممکن ہو سکے۔

تیسرا باب: راشؔد کی نظموں کے حوالے سے ان کے فکر و خیال اور فنی رفعت کا تفصیلی تجزیہ ہے۔ اس میں تجزیہ و تنقید کے لیے یکساں موضوع کی نظموں کو ایک ساتھ رکھا گیا ہے تا کہ ایک ہی موضوع کے گرد فکر کا بڑھتا، پھیلتا دائرہ نمایاں ہو سکے۔ تاہم بہت سی نظمیں ایسی بھی ہیں جنھیں کسی ایک موضوع کے تحت نہیں رکھا جا سکتا۔ چنانچہ ان کے تجزیے میں فکر و فن کے جتنے گوشے روشن ہو سکے انھیں ایک ساتھ پیش کر دیا گیا ہے۔

غور طلب ہے کہ راشؔد کے سبھی مجموعوں کی نظموں کو ایک ساتھ ان کے موضوعات کے تحت مخصوص خانوں میں تقسیم نہیں کیا گیا ہے بلکہ ہر مجموعے پر الگ الگ تجزیہ و تنقید کی کوشش کی گئی ہے اور جہاں کہیں نظموں کے درمیان فکری اشتراک، اختلاف یا پہلی فکر کی ترقی یافتہ صورت نمایاں ہوئی ہے اسے پیش کیا گیا ہے۔

چوتھا باب: 'راشد کے فنی ارتقا' کے بارے میں ہے۔ اس میں ان تدابیر کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو راشؔد نے نظم کہنے کے لیے استعمال کی ہیں۔ راشد نے اپنی شاعری میں افسانے کی تکنیک استعمال کیے جانے کی بات کہی، چنانچہ اس میں یہ دیکھنے کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ انھوں نے افسانے کی تکنیک کا کس حد تک استعمال کیا، اور نظم و افسانے میں فنی لحاظ سے انفرادیت اور اشتراک کی کیا صورتیں پیدا ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ راشد کے کلام میں آئی لفظی ترکیبوں، واقعہ بیان کرنے کے نئے نئے طریقوں، ردیف و قوافی کے استعمال کی صورت اور تشبیہ، استعارہ، پیکر کے شعری اوصاف کو مثالوں سے واضح کیا گیا ہے۔

مقالہ کا پانچواں اور آخری باب: 'راشد کی نثری تحریروں' کے متعلق ہے۔ اس میں بیش تر ان تحریروں سے بحث کی گئی ہے جن سے ادب و فن کے مسائل پر راشؔد کے ذاتی نقطۂ نظر کی وضاحت ہوتی ہے۔

تحقیق کا میدان بہت وسیع ہے۔ اس میں کوئی بات حتمی اور قطعی نہیں ہوتی۔ لہٰذا یہ دعویٰ تو ہرگز نہیں ہے کہ زیرِ نظر مقالے میں راشد کے کلام کے تمام امکانات کو دریافت کرلیا گیا ہے۔ البتہ موجود اور دستیاب مواد کی مدد سے جہاں تک ممکن ہوسکا کلامِ راشد کی تفہیم کی کوشش کی گئی ہے۔



بطور صنف ''نظم'' کا آغاز مئی ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ہونے والے مشاعروں سے ہوا۔ کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی اور محمد حسین آزاد کی رہنمائی میں پہلی دفعہ اردو میں ایسی شاعری کا تجربہ کیا گیا جس کے تمام اشعار کسی ایک موضوع سے مربوط تھے۔ غزل جیسی مروج اور مقبول صنف سخن کے تناظر میں، بیانیہ شاعری کے طور پر نظم کو رواج دینے کی کوشش، کچھ انگریزی تہذیب وادب سے مرعوبیت اور کچھ حقیقت پسندی اور سائنسی نقطۂ نظر کے عام ہونے کی وجہ سے ہوئی۔

اپنے عہد کے تقاضوں کے مطابق حالی، آزاد، شبلی اور اسمٰعیل میرٹھی نے اصلاحی نقطۂ نظر سے معاشرتی، اخلاقی، تہذیبی اور فطرت سے متعلق نظمیں کہیں۔ ہماری شاعری میں بیانیہ انداز کے لیے مثنوی، مخمس اور مسدس کی ہیئتیں موجود تھیں جس سے یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان شعرا کو غزل کی پابند ہیئت کے مقابلے کسی نئی ہیئت کی تلاش کے لیے فوراً سرگرداں نہیں ہونا پڑا۔ لیکن اسی زمانے میں یہ احساس پیدا ہو چکا تھا کہ مسلسل بیان کے لیے ایک ایسی ہیئت کی ضرورت ہے جسمیں ردیف وقافیہ کی پابندی نہ ہو۔ اس سمت میں پہلی تجرباتی کوشش آزاد اور پھر اسمٰعیل میرٹھی نے کی۔

نئے مسائل اور نئی تحریکات کے ظہور کے ساتھ نظم میں چند نئے موضوعات شامل ہوگئے۔ چنانچہ حالی اور ان کی نسل کے بعد کے شاعروں نے جو نظمیں پیش کیں ان میں اخلاقی واصلاحی موضوعات کے ساتھ وطنیت، قوم پرستی، قومی یکجہتی اور مشرقی تہذیب کو خاص اہمیت دی گئی۔ چکبست، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، اکبر اور اقبال نے اپنے منفرد اسلوب وفکر کے ساتھ حالی کی شعری روایت کو آگے بڑھایا۔ اقبال کی شاعری اس روایت کا نقطۂ عروج تھی۔

اس زمانے میں ہیئت میں تجربے کی رفتار اور تیز ہوگئی۔ عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی، تاجور نجیب آبادی اور عظمت اللہ خاں وغیرہ نے مسلسل اظہار کو ممکن حد تک آسان کرنے کے لیے، نظم معریٰ، سانیٹ،

ہندی پنگل اور انگریزی شاعری کی مناسب ہیئتوں کو اردو میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ شعر و ادب میں مارکسی نقطۂ نظر پر زور دیا جانے لگا۔ اخلاقیات، وطنیت اور قوم پرستی کی جگہ سماجی حقیقت پسندی نے لے لی۔ اس تحریک نے ملک و معاشرے کی ساری کشمکش کو معاشی بنیادوں پر بنے طبقاتی نظام کے حوالے سے دیکھا اور ہمیشہ کمزور و مظلوم طبقے کی طرفداری کی۔ چنانچہ ترقی پسند نظم نگاروں نے مزدور اور کمزور طبقے کی جفاکشی اور حاکم و با اثر طبقے کے ذریعے اس پر ہونے والے مظالم اور استحصال کو اپنی نظموں میں پیش کیا۔ سیاسی زیادتیوں اور غلامانہ زندگی کے خلاف بھی انھوں نے انقلاب، بغاوت اور آزادی کے نعرے لگائے۔ فیض، جوش، مخدوم، مجاز اور علی سردار جعفری نے ترقی پسند نظم کی ترجمانی کی۔

اس تحریک نے شعری اظہار کے لیے کسی فنی اور ہیئتی تجربہ کی جگہ مقصود کی ترسیل کے لیے براہ راست وضاحتی پیرائیہ اظہار کو اہمیت دی جس سے اکثر نظمیں اس شعری جمالیات سے عاری ہوگئیں جو انھیں زمان و مکان کی حدوں سے آگے لے جاتی ہے۔

''حلقۂ ارباب ذوق'' کی نمود کے ساتھ شعر و ادب میں نئے تصورات کو راہ ملی۔ اس نے ادب میں جاری اخلاقی و اصلاحی اور سماجی حقیقت پسندی جیسی مقصدیت کے محدود تصور کو ختم کیا اور اسے زندگی کے تنوع اور اس کی وسعت و بیکرانی کے ساتھ مربوط کر دیا۔ چنانچہ ''حلقہ'' سے وابستہ شاعروں نے موضوع، اسلوب اور ہیئت تینوں میں جدت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ میراجی، راشد اور دوسرے شاعروں نے خارجی زندگی کے ساتھ انسان کی داخلی کشمکش اور نفسیاتی مسائل پر توجہ کی۔ کلام میں معنویت اور تہہ داری کے لیے براہ راست اسلوب کے بجائے ایمائی و استعاراتی انداز اختیار کیا گیا۔ میراجی، راشد، قیوم نظر، یوسف ظفر، مختار صدیقی نے آزاد نظم کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا۔ ان میں راشد کو یہ امتیاز ضرور حاصل ہے کہ انھوں نے سب سے زیادہ کامیابی سے اس ہیئت کو استعمال کیا اور اس میں موجود امکانات کو روشن کیا۔

'ماورا' کی ابتدائی نظموں کو چھوڑ کر راشد کی باقی تمام شاعری ''آزاد نظم'' میں ہے۔ لیکن یہ ہیئت اپنی فنی تنظیم، کلیت اور شعری جمالیات کے ساتھ جن نظموں میں نمایاں ہوتی ہے ان کی تعداد زیادہ نہیں۔ 'دریچے کے قریب'، 'بے کراں رات کے سناٹے میں'، 'سبا ویراں'، 'تماشا گہہ لالہ زار'، 'حسن کوزہ گر'، 'اسرافیل کی موت'

'آئینہ حس وخبر سے عاری' 'دل مرے صحرا نوردِ پیر دل' 'وہی کشف ذات کی آرزو' 'چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے' 'اے غزال شب' اور 'سفر نامہ' وہ چند نظمیں ہیں جن کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ ایک کامیاب آزاد نظم کی مثالی صورتیں یہی ہوسکتی ہیں۔

فنی لحاظ سے آزاد نظم کی کامیابی یقیناً صرف یہ نہیں ہوسکتی کہ کسی ایک بحر کے ارکان کو خیال کے مطابق مختلف مصرعوں میں کم زیادہ کر کے استعمال کیا جائے یا لفظوں اور مصرعوں کو اس طرح مربوط کریں کہ ایک لفظ یا ایک جز کے نکالتے ہی نظم کی پوری عمارت لرزنے لگے۔ ہیئت کی ساخت کے یہ پہلو آزاد نظم کی خشت اول ہیں۔ لیکن ایک اچھی اور کامیاب آزاد نظم میں خیال اور جذبے کی آمیزش کے ساتھ ایک خاص شعری آہنگ کی تخلیق بھی ہوتی ہے جو قاری کو اپنے ترنم سے گرفت میں لے لیتی ہے۔ مذکورہ نظموں کے علاوہ راشد کی بعض دوسری نظموں میں یہ شعری آہنگ کلی طور پر نہیں' جزوی طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اور بعض تو محض خشک بیانیہ ہو کر رہ گئیں ہیں۔ مثال کے طور پر یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ
اس پیڑ کا پھیلاؤ زمانوں میں بھی ہے، آج میں بھی
اس کی جڑیں ہیں
صدیوں سے یہاں لوگ ہر اک سمت سے آتے بھی
بچھڑتے بھی رہے ہیں
برگد کے تلے قبر پہ (کیا جانیے کیا دفن ہے)
نذرانوں کے انبار لگے ہیں' (اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ)

یہاں ایک منظر کے ذریعہ کسی مسئلے یا صورت حال کو بیان کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ لیکن کلام کو اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ شعری خواص کا پتہ نہیں چلتا۔ مصرعوں میں ناگزیر ربط ہے' یہ بحر میں ہیں لیکن اس کے باوجود شاعری یا نظم میں جو اثر انگیزی ہوتی ہے وہ اس میں محسوس نہیں تھی۔ طرز کلام شاعری سے زیادہ

نثر سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اس نظم کے مقابلے میں 'دریچے کے قریب' 'سباویراں' جیسی نظموں کو رکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ راشد اپنی تمام نظموں میں نظم کے فنی انضبات کی اس منزل تک نہیں پہونچتے جو مذکورہ نظموں میں بہت روشن ہے۔

راشد نے آزاد نظم میں ہیئت کے کئی اور تجربے بھی کیے۔ انھوں نے نظم میں ایک دوسری نظم کہنے کا تجربہ کیا اور ایک کو دوسری سے الگ کرنے کے لیے خطوط وحدانی استعمال کیے' وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)'' ہم تن نشاط وصال ہم' اور 'بے پروبال' ایسی تین نظمیں ہیں جن میں یہ تجربے کیے گئے۔ 'بے پروبال' میں راشد نے نظم کے ساتھ غزل کہی ہے۔ اس طرح انھوں نے 'نظم در نظم' اور 'غزل در نظم' کا تجربہ کیا۔ ہیئت میں اس طرح کا تجربہ راشد کے علاوہ کسی نے نہیں کیا۔

موضوعی اعتبار سے دیکھیں تو ابتدا میں راشد کی شاعری اختر شیرانی کی رومانیت کے اثر میں تھی۔ ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی تلاش میں انھوں نے محبت کی' فطرت کے مظاہر میں دلچسپی لی اور تخیلی دنیاؤں کا سفر بھی کیا۔ لیکن ان سب کے باوجود باطن کی خلش دور نہ ہوسکی۔ رومانی محبت کے پردوں میں چھپے انسان کے نفسی کرب کو جلد ہی راشد نے محسوس کرلیا اور اس کے مداوا کے لیے معاشرے کے اخلاقی نظام اور فرد کی ذات کے تصادم کو نمایاں کر کے انسان کی داخلی ہم آہنگی کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ راشد کی نظموں میں جنس کا ذکر انسانی زندگی کی ایک بنیادی ضرورت کے طور پر ہوا ہے۔ وہ زندگی کے اس پہلو کو ایک مثبت' تخلیقی قدر سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے وہ جس طرح جنس کو معیوب سمجھنے والی ذہنیت اور انسان کی کامل زندگی میں حائل اخلاقی قدروں پر طنز کرتے ہیں' اسی طرح ایسے انسانوں کو بھی طنز کا نشانہ بناتے ہیں جو اسے داخلی ہم آہنگی کا ذریعہ اور تخلیقی قدر کے طور پر قبول کرنے کے بجائے جنس زدگی کا شکار ہیں۔ 'کشاکش' 'سایہ' 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟' اور 'ایران میں اجنبی' کا نتو کے کئی قطعات میں افراد کے جنسی رویہ پر طنز ہے۔

اردو نظم میں راشد کا ذکر'' آزاد نظم'' کی ہیئت کو استعمال کرنے اور جنسی موضوعات کو نظم کرنے کے حوالے سے ہی کیا گیا۔ حالاں کہ راشد کی شاعری عصری زندگی میں افراد واجتماع کے مسائل سے مربوط ہے۔ ابتدا میں انھوں نے جنسی مسائل سے دلچسپی لی لیکن اسی کے ساتھ انھوں نے ایک غلام ملک کے افراد کی سیاسی واقتصادی محرومی' اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے درد وغم' بے عملی اور انفعالیت کو بھی پیش کیا۔

''ماورا'' کی آخری نظموں 'شاعر درماندہ' 'دریچے کے قریب' 'بیکراں رات کے سناٹے میں' 'شرابی' 'اجنبی عورت' اور 'ایران میں اجنبی' کی بیشتر نظموں میں غلامانہ زندگی سے عاجز افراد کے ردعمل کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ایران میں اجنبی' تک وہ استعماریت اور غلامی سے بدحال ایشیاء کا منظر پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد کے مجموعوں کی نظمیں تخلیقی انسان کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔

راشد آغاز سے ہی اپنے گردوپیش کی زندگی کو بے حس، منفعل اور بے عمل دیکھتے ہیں۔ ابتدا میں انھیں انسانوں کا یہ رویہ سیاسی جبر اور معاشی محرومیوں کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ 'انا' کی کمزوری بھی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن جلد ہی انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ موجودہ صورت حال کے لیے خود افراد کی کاہلی اور بے ذوقی بھی ذمہ دار ہے۔ تجسس اور شوق میں کمی کی ایک وجہ انھیں روایت پرستی بھی نظر آئی۔ چنانچہ تیسرے مجموعے سے آخری مجموعے تک کی نظموں میں بے ذوقی ماضی کے جمود اور غیر تخلیقی عناصر کے ذریعے زندگی میں پھیلتے بنجر پن سے متعلق نظمیں کہی گئی ہیں۔

راشد نے اپنی نظموں کے ذریعہ جو فکری سفر طے کیا وہ کسی ایک دائرے میں چلتے ہوئے اپنی ابتدا کی طرف لوٹنے کا سفر نہیں۔ ان کا یہ سفر افقی ہے۔ اس میں کچھ دور تک ایک سے مسائل و موضوعات کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ پھر آگے بڑھنے پر پچھلے مناظر کے ساتھ گردوپیش کے دوسرے مناظر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ان کا ترقی پذیر ذہن منفی سے مثبت کی تلاش میں بھی کوشاں ہے۔ خدا کے وجود اور اس کی قدرت سے انکار، ماضی کو ایک بے کار کی شے قرار دینے کے بعد راشد بالآخر خدا کے وجود کی ضرورت اور ماضی کے مثبت و تخلیقی پہلوؤں کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ اسی طرح غلامی سے آزادی، غیر تخلیقی انسانوں کے درمیان سے تخلیقی انسان کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔

راشد نے نظم کے بیانیہ کو بھی تبدیل کیا ہے۔ روایتی طور پر نظم واحد متکلم کی مدد سے کہی جاتی تھی جو عموماً شاعر ہوتا تھا۔ راشد نے افسانے کے طرز پر مختلف کرداروں کی مدد سے نظم کی تعمیر کی۔ نظم کہنے کا یہ ایک نیا تجربہ تھا۔ مثنوی اور مرثیہ جیسی اصناف میں بھی قصہ کا بیان مختلف کرداروں کے ذریعہ ہوتا ہے لیکن اس میں راوی اور کردار ایک نہیں بلکہ الگ الگ وجود ہوتے ہیں۔ راشد نے جو نظمیں کہیں ان میں قصہ کے باہر موجود راوی کے بجائے، خود کردار کلام کرتے ہیں۔ اکثر نظمیں واحد متکلم کے صیغے میں ہیں۔ لیکن نظم کا راوی یا کردار شاعر کے

علاوہ کوئی دوسری شخصیت ہے، یہ اس لیے واضح نہیں ہوتا کہ ان کی شخصیت دوسرے کرداروں کی مدد سے ظاہر نہیں ہوسکی۔ یہی وجہ ہے کہ راشد کی تمام توضیحات کے باوجود ان کی نظموں کو ان کی ذات کا عکس تصور کیا گیا۔

راشد کا افسانوی اسلوب ''ماورا'' سے زیادہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کے بعد کے مجموعوں ''لا انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں یہ افسانونیت کم ہوگئی ہے اور راوی کی جگہ خوش شاعر موجود ہے۔ نظم ''ریگ دیروز'' سے شاعر راشد کی موجودگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ 'حسن کوزہ گر' 'مہمان' وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصلِ معنا)' 'ہمہ تن نشاط وصال ہم' 'بے پروبال' چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے' 'ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے'' چند ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر کی جگہ مختلف کردار ہیں۔ آخری مجموعہ ''گماں کا ممکن'' میں بھی یہی صورت ہے۔

راشد نے کلام کے معنوی حسن میں اضافے کے لیے مختلف فنی وسائل سے کام لیا ہے۔ انھوں نے کبھی تشبیہات سے کسی کیفیت یا داخلی صورت حال کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے، کہیں مرکب لفظوں سے نئے استعارے اور نئی تصویریں بنا کر اپنا مدعا پیش کیا ہے، کبھی تمثیل کے ذریعے بات کہنے کی کوشش کی ہے اور اکثر اپنی مجرد فکر کو ٹھوس پیکروں میں ڈھال کر قاری کے سامنے لاتے ہیں۔

راشد نے روایتی تشبیہوں سے گریز کیا ہے۔ ان کے کلام میں شاید ہی کوئی تشبیہ ایسی ملے جس کا استعمال روایتی شاعری میں ہوتا ہو۔ ہر تشبیہ ایک نئی تازگی اور ندرت رکھتی ہے۔ انھوں نے یہ تشبیہیں موجودہ زندگی کے سیاسی حالات، جغرافیائی حوالوں اور اپنی گرد و پیش کی زندگی سے حاصل کی ہیں۔ راشد نے داخلی کرب کو سیاسی ظلم و جبر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ مثلاً

آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

سہمے ہوئے خوابیدہ یا پھڑ پھڑاتے ہوئے پرندے کی تشبیہ راشد کی پسندیدہ تشبیہ ہے۔ انھوں نے اس تشبیہ کو جس عمدگی سے انسانی صورت حال پر منطبق کیا ہے اس کی مثال جدید شاعری میں بھی نہیں ملتی۔

راشد کی تشبیہیں زیادہ تر وضاحتی قسم کی ہیں اس لیے ان کا انحصار کسی ایک لفظ پر نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ پورے پورے جملے پر پھیلی ہوتی ہیں۔

راشد نے اپنے جذبات واحساسات، تجربات ومشاہدات اور فکر کی ترجمانی کے لیے نئے استعارے خلق کیے۔ انھوں نے تلمیحات، دیومالائی قصوں کے علاوہ کچھ ذاتی نوعیت کے استعارے بھی استعمال کیے ہیں۔ ذاتی/شخصی استعاروں کی تفہیم ایک پیچیدہ عمل بن گئی ہے۔ نظم 'خودکشی' 'سباویراں' 'اسرافیل کی موت' 'ابولہب کی شادی' 'سفر نامہ' 'نیا ناچ' وغیرہ میں تلمیحات کو استعاراتی اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔

راشد نے ہمیشہ نئی تراکیب سے نئے استعارے بنائے ہیں چنانچہ ان کے کلام میں ترکیبی لفظوں/استعاروں کا استعمال کثرت سے دکھائی دیتا ہے۔ یہ ترکیبی استعارے ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں سے بہت واضح دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اس کے بعد کے دونوں مجموعوں میں ایسے استعاروں کی کثرت نظر آتی ہے۔ ''غمزۂ عریاں' تختۂ ناک' عجوزۂ سومنات'' طلسم ازل'' جیسی ترکیبیں ان کی نظموں میں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ نظم ''زنجیر'' ایسے ترکیبی استعاروں کی عمدہ مثال ہے۔ ''دل مرے صحرانورد پیر دل'' '' آئینہ حس وخبر سے عاری'' '' اے غزال شب'' '' چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے'' '' شہر وجود اور مزار'' '' بے سراالاپ'' '' اے سمندر'' '' مریل گدھے'' '' میں یہ کہہ رہا تھا'' '' اندھا کباڑی'' '' گماں کاممکن۔ جو تو ہے میں ہوں'' راشد کی استعاراتی نظموں میں سے ہیں۔ ان میں '' بے سراالاپ'' مریل گدھے'' میں یہ کہہ رہا تھا' جیسی نظمیں شخصی استعاروں سے مزین ہیں۔

پیکروں کی مدد سے بھی راشد نے اپنا مدعا پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ فکری شاعری کو اہمیت دیتے ہیں اور لفظی تصویروں کے استعمال میں بھی ایک خاص معیار رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک حسی پیکروں کی جگہ 'ذہنی یا تجریدی' پیکر کو اہمیت حاصل ہے۔ یعنی ایسے پیکر جو ہمارے حواس کو نہیں بلکہ ہمارے ذہن کو متاثر کرتے ہوں۔

راشد نے اپنی نظموں میں جو پیکر تخلیق کیے ہیں وہ کسی شے یا معروض کے نہیں، بلکہ عموماً یہ کوئی جذبہ 'خیال یا کیفیت ہوتی ہے جسے وہ مجسم کرتے ہیں۔ '' ماورا'' کی نظم '' بے کراں رات کے سناٹے میں'' یہ پیکر

پہلی بار نمایاں ہوتا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی چند نظموں میں بھی یہ پیکر تراشی دکھائی دیتی ہے۔

تیسرے مجموعے ''لا انساں'' سے یہ پیکر تراشی/شبیہہ سازی جسے وہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کی تخلیق کے دوران رد کر چکے تھے، تشکیل معنی کا ایک لازمی وسیلہ اور تخلیقی ضرورت معلوم ہونے لگی۔ چنانچہ اس مجموعے کی اکثر نظموں میں افکار و جذبات کے پیکر نظر آتے ہیں ''لا = انسان'' کی نظموں۔ ''زندگی اک پیرہ زن'' ''آرزو راہبہ ہے'' ''تمنا کے تار'' ''اے غزال شب'' ''آنکھیں کالے غم کی'' ''گرد باد'' ''مری مور جاں'' ''رات خیالوں میں گم'' میں پورا بیان پیکر کے حوالے سے نظم ہوا ہے۔

راشد کی شاعری نئی فکر، نئے اسلوب، نئے موضوعات اور نئے فنی سانچوں میں ڈھلی شاعری ہے۔ انھوں نے آزاد نظم کی ہیئت کے امکانات کو روشن کیا اور اسے اعتبار بخشا، اخلاقیات کے ظاہری پردوں کو چاک کر فرد کی شخصیت میں ہو رہی شکست و ریخت کو دیکھا اور اسے مکمل وجود بخشنے کی کوشش کی۔ افسانوی طرز کلام، ہیئت کا تخلیقی تصور اور نئی فنی تدابیر کے ذریعہ انھوں نے اردو نظم میں گراں بہا اضافہ کیا۔

یہ اردو نظم کے ارتقاء میں راشد کا گراں بہا عطیہ ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ کلام راشد کی معنویت مزید روشن ہوگی، جس سے اردو نظم میں ان کے مرتبہ کا تعین ممکن ہوگا۔

فہرست

●●●

باب اوّل

راشد سے قبل اردو نظم

نظم: قلی قطب سے نظیر اکبر آبادی تک

شاعری کا نیا منشور

ہیئت میں تجربے

حلقۂ ارباب ذوق

محمد حسین آزاد کی تحریکِ نظم سے قبل تک اردو کی تمام شاعری نثر کے مقابلے نظم کہلاتی تھی لیکن جدید شاعری کا تصور عام ہونے کے بعد ''نظم'' قصیدہ، مرثیہ، مثنوی جیسی روایتی اصناف سے مختلف ایک ایسی صنف قرار دی گئی جس میں عنوان کے تحت کسی موضوع پر مسلسل اظہار خیال کیا گیا ہو۔ شعری صنف کی حیثیت سے ''نظم'' کا امتیاز یہ ہے کہ اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں ہوتی اور نہ ہی اس کا کوئی متعین موضوع ہوتا ہے۔ یہ کسی بھی ہیئت میں اور کسی بھی موضوع پر کہی جا سکتی ہے۔ چنانچہ جب ہم کسی فن پارے کو نظم کہتے ہیں/ اس پر نظم کا حکم لگاتے ہیں تو یہ روایتی اصناف کی اُس ہیئتی اور موضوعاتی پابندی سے آزاد ہو کر رونما ہوتا ہے جو قصیدہ، مرثیہ، مثنوی کے ساتھ ہمارے ذہن میں آتی ہے۔ مثلاً جب ہم کسی فن پارے کو قصیدہ کہتے ہیں تو ساتھ ہی ذہن میں اس سے وابستہ خاص موضوعاتی اور ہیئتی تنظیم کا خیال بھی پیدا ہوتا ہے جو روایتی طور پر اس صنف سے مخصوص ہے۔

داخلی طور پر قصیدہ چار حصوں میں تقسیم ہوتا ہے جو بہ ترتیب تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے حصے ہوتے ہیں اور ہیئتی اعتبار سے تمام اشعار میں قافیے کی پابندی ہوتی ہے۔ ماسوا 'گریز' کے قصیدے کے مختلف حصوں کی پہچان اس میں بیان ہونے والے موضوع کی بنیاد پر ہے۔ قصیدہ کا بنیادی جز مدح کا ہے، اس لیے کہ قصیدہ کا مطلب ہی تعریف وتوصیف اور مدح سرائی ہے۔ اس میں شاعر اس بات کا پابند ہوتا ہے کہ وہ بادشاہ، حاکم یا کسی عظیم شخصیت اور اس سے وابستہ چیزوں کی تعریف وتوصیف کرے۔ یعنی شاعر آزادنہ طور پر موضوع اور ہیئت کا انتخاب نہیں کر سکتا۔ صرف 'تشبیب' کا حصہ ایسا ہے جس میں اُسے موضوع کی آزادی حاصل ہوتی ہے، اس کے باوجود ہیئت کی پابندی اور خیال آرائی کے ذریعے کسی نادر مضمون کو باندھنے کی شرط پھر بھی باقی رہتی ہے۔

قصیدے کی طرح مثنوی کے ساتھ بھی بعض روایتی مسلمات وابستہ ہیں۔ بنیادی طور پر یہ صنف بھی اپنے موضوع سے پہچانی جاتی ہے۔ چنانچہ مثنوی کا نام لیتے ہی فوراً عشقیہ داستان/ قصے کا خیال پیدا ہوتا ہے جس میں بادشاہ، وزیر، شہزادہ، اس کی محبوبہ، وزیرزادی اور دیو، پری وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ مرکزی قصہ شہزادہ اور اس کے عشق سے تعلق رکھتا ہے۔ مگر اس کی تنظیم میں عموماً شہزادے کی پیدائش کے واقعہ سے لے کر، انجامِ عشق تک کا واقعہ شامل ہوتا ہے۔ بہت سی مختصر مثنویاں بھی کہی گئی ہیں جس میں شاعر نے دیگر تفصیلات سے

قطع نظر محض کردار کی عشقیہ کیفیت اور حالات کی عکاسی کی ہے۔طویل مثنویوں میں مرکزی واقعے کے ذیل میں رسوم و معاشرت، خارجی مناظر، باغ کی کیفیت، چاندنی رات کا منظر اور فطرت کے مختلف پہلو بھی داستان کی جزئیات میں ہوتے ہیں۔مثنوی کے بنیادی قصے میں ان کی اہمیت اتنی ہی ہے کہ اس سے شاعر ماحول سازی کرتا ہے۔ یہ فضا سازی اور ماحول آفرینی بھی اتنی روایتی ہے کہ بیش تر مثنویوں کی جزئیات میں یکساں نظر آتی ہے۔اس زاویے سے دیکھیں تو جس طرح قصیدے کے سلسلے میں یہ طے ہے کہ یہ کسی نہ کسی کی مدح میں ہوگا اسی طرح مثنوی خواہ طویل ہو یا مختصر، اس سے ہمیشہ ایک عشقیہ قصے کا خیال ہی ذہن میں آتا ہے۔

مرثیہ کی صنف کے ساتھ واقعۂ کربلا، امام حسین، ان کے اہلِ خانہ اور رفقا کی شہادت کا واقعہ ایسے گہرے طور پر مربوط ہے کہ دونوں لازم و ملزوم ہو گئے ہیں۔شعرا نے اپنے عزیزوں اور محبوب شخصیات کے انتقال پر شخصی مرثیے بھی کہے ہیں۔اس لیے جب ہم مرثیے کا لفظ سنتے ہیں فوراً ذہن میں سانحۂ کربلا یا پھر کسی کی موت کے غم میں کہی گئی نظم کا تصور اُبھرتا ہے۔

ان روایتی اصناف کے ذکر سے ہرگز یہ خیال پیدا نہیں ہوتا کہ ہمارے سامنے ایسا فن پارہ ہے جس کی ہیئت اور موضوع غیر متعین ہے یا ہمارا سابقہ فکر و اظہار کے ایک بالکل نئے تجربے سے ہے۔درا صل یہ اصناف کلیشے میں تبدیل ہو چکی ہیں اور ہمیشہ اپنے روایتی تصورات کے ساتھ ہی نمایاں ہوتی ہیں۔

لیکن انہی اصناف کے وہ حصے جن میں بنیادی واقعے/ قصے کے بجائے فطرت کی منظر کشی میں صبح کی کیفیت، بہار کا موسم، چاندنی رات کا سماں، باغ کی تصویر یا پھر کوئی فلسفیانہ نکتہ اور دوسرے موضوعات مسلسل بیان ہوئے ہیں، ہمیں ''نظم'' سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔اس لیے کہ ان اجزا کا ـــــ قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کے بنیادی موضوع سے ایسا کوئی لازمی ربط نہیں۔قصیدے کے ذیل میں شمار کی جانے والی صنف ''شہر آشوب/ ہجوِ زمانہ'' اسی لیے ''نظم'' معلوم ہوتی ہے کہ موضوع کے لحاظ سے یہ قصیدہ کی بنیادی شرط ''مدح گوئی'' سے آزاد اور واقعاتی طور پر اپنے ماحول اور معاصر زندگی کے حالات سے مربوط ہے۔اسی طرح وہ مختصر مثنویاں جن میں عشق کی داستان کے بجائے مختلف موسموں جاڑا، گرمی، برسات، بہار یا خزاں کا موسم، کوئی اخلاقی پہلو، ذاتی واردات، معاشرتی صورت حال، کسی غیر محسوس اور تصوراتی چیز کا بیان ہوا ہے، یا ایسے مرثیے جو کربلائی واقعہ کے بجائے عصری زندگی کے مسائل سے تعلق رکھتے ہیں، ہمیں ''نظم'' معلوم ہوتے ہیں۔ڈاکٹر حامدی کاشمیری 'نظم' کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”نظمِ جدید......ایک بالکل نئی صنف ہے، اس کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ تغیر پذیری کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس میں جامعیت، وسعت اور لچک ہے، یہ کسی ایک صنف کا نام نہیں ہے، اس کے سانچے معین اور مقررہ اصولوں کے تحت بنائے نہیں جاتے، اس کے اوزان بھی مقرر نہیں ہیں۔ اس لیے کہ یہاں نہ موضوع ہی پہلے سے مقرر ہے اور نہ ہیئت ہی کی کوئی قید ہے۔“[1]

اس لحاظ سے دیکھیں تو آزاد اور ان کے معاصرین کی شاعری اور اس سے قبل کی قدیم مثالوں میں قلی قطب شاہ، نظیر، فائز اور میر کی شاعری روایتی طور پر ایک ہی سلسلے سے مربوط ہیں۔

آزاد اور حالی کی کوششوں سے جدید طرز کی شاعری کا جو تصور عام ہوا اور شاعروں نے جس قسم کی موضوعاتی شاعری کی، اس کی بالکل ابتدائی اور کہیں بڑی حد تک ایک مکمل جھلک قلی قطب شاہ کے کلام میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ قلی قطب شاہ نے اگر چہ عنوان دے کر نظم نہیں کہی لیکن اس کی شاعری میں موضوع کا ربط اور تسلسل موجود ہے۔ قلی قطب شاہ نے جن موضوعات پر نظمیں کہی ہیں عام طور پر اس موضوع کے مختلف گوشوں اور پہلوؤں کو اپنی نظم میں روشن کیا ہے۔ ایک ہی موضوع پر اس نے ایک سے زیادہ نظمیں کہی ہیں (”پیاریوں“ پر کہی گئی نظمیں مثال کے طور پر ملاحظہ کی جاسکتی ہیں) اور ہر نظم ایک نئی تصویر ایک نئے روپ میں جلوہ نما ہوتی ہے۔ موضوع کے ربط کو قلی قطب شاہ خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ جس جگہ وہ کسی موضوع/منظر کے خارجی حوالوں کو نظم کرتا ہے وہیں فضا اور ماحول کے اثرات کو انسانی زندگی پر بھی نمایاں کرتا ہے۔ یعنی اگر وہ فطرت یا موسم کی تصویر کشی کرتا ہے تو یہ بھی دکھاتا ہے کہ اس فطرت اور موسم نے انسان کی داخلی کیفیات اور خارجی حالات میں کیا تبدیلی پیدا کی ہے۔ مثال کے لیے نظم ”برسات“ سے چند شعر پیش کیے جاتے ہیں:

روت آیا کلیاں کا ہوا راج — ہری ڈال سر پھولاں کے تاج
مینھوں بند کا لیوہت پیالہ — روت ناریاں ساجیں ایکس تھے یک ساج
تن ٹھنڈت لرزت جوبن گرجت — پیا مکھ دیکھت کنچکی کس بکسی آج
ناری مکھ جھمکے جیسے بجلی — انجل باوک میں سہے اس لاج

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص:۲۵

کیس پھول دیسے تارے آسمان　　　اس زمانے کی پری پدمنی آئے آج
چوندھیر گرجت ہور مینھوں برست　　　عشق کے چمنے چمن موراں کا راج

(کلیاتِ قلی قطب شاہ۔ص:۳۹۷۔۳۹۸)

یہ اشعار صرف برسات کے منظر کے بیان تک محدود نہیں ہیں۔ یہاں ایک ملی جلی تصویر پیش کی گئی ہے۔ جس میں برسات کا ماحول اور اس کی پُر لطف فضا کے ساتھ انسان کی طبیعت پر اس کے اثرات، خصوصاً نسوانی کرداروں کی خواہش اور ان کی نفسیات بھی شامل ہوگئی ہے۔

بارش کے موسم میں عورت کا خود کو سنوارنا، زینت دینا، بالوں میں پھول گوندھنا، اس کے جسم کا ٹھنڈ سے لرزنا اور ایسے میں اس کے جوبن کا گرجنا، بے چینی کے ساتھ اپنے محبوب/شوہر کا انتظار کرنا یہ سب باتیں عورت کی نفسیات سے کسی نہ کسی حد تک مطابقت رکھتی ہیں۔

مذکورہ اشعار میں منظر کا تسلسل نہیں ہے بلکہ بارش کے اثر سے تبدیل ہورہی انسان کی داخلی کیفیات نے نظم کے موضوع کو ایک معنوی/ داخلی ربط دے دیا ہے۔

قلی قطب شاہ نے بنیادی طور پر غزل یا قصیدے کی ہیئت میں شاعری کی ہے۔ اس کی نظمیں بیانیہ شاعری کی مختلف ہیئتوں ـــــ مثنوی، مربع یا ترجیع بند میں نہیں ملتیں۔ اگرچہ اس زمانے میں اس کے معاصرین مثنوی کی ہیئت میں بیانیہ شاعری کررہے تھے۔ قلی قطب شاہ نے مذکورہ ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے لیکن یہ اصناف اُس کے کلام میں تجربے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں ـــــ اس زمانے میں جب کہ منظر، خیال، جذبہ یا کیفیت کے مسلسل اور مربوط اظہار میں پیش آنے والی دقتیں سامنے نہیں آئی تھیں، قلی قطب شاہ نے غزل کی ساخت کو اپنی شاعری میں لازمی طور پر استعمال کرکے کم از کم یہ ثابت کردیا کہ غزل میں مسلسل اظہار ممکن ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے قلی قطب شاہ کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر سیدہ جعفر، ڈاکٹر جمیل جالبی اور مسعود حسین خاں اس پر متفق ہیں کہ اس نے غزل کی ہیئت میں نظمیں کہی ہیں۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر رقم طراز ہیں:

''محمد قلی نے غزل کی مقبول ادبی ادب (صنف) کو اپنایا اور کہیں کہیں جدت بھی دکھائی ہے اس نے مسلسل غزلوں سے وہ کام لیا ہے جو بعد کے دور کے شعرا نے نظم نگاری سے لیا۔''[۱]

---

[۱] کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ۔ مقدمہ، ص:۱۵۶

ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''قلی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے صرف اس لحاظ سے نظمیں کہی جاسکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر کہی گئی ہیں۔ ورنہ ہر نظم فارم کے اعتبار سے غزل ہے۔''[1]

مسعود حسین خاں تحریر فرماتے ہیں:

''محمد قلی کی نظمیں ہیئتی اعتبار سے غزلیں ہیں۔ محمد قلی نے انھیں ''غزل'' ہی کے نام سے یاد کیا ہے لیکن انھیں مرتبین نے ردیف وار دیوان میں شامل نہیں کیا ہے۔ چوں کہ تسلسل اور موضوع کے اعتبار سے انھیں نظم گردانا جاسکتا ہے اس لیے ڈاکٹر زور (اور ان کے تتبع میں سیدہ جعفر نے بھی) انھیں عنوانات دے کر کلیات کا پہلا حصہ بنا دیا ہے۔''[2]

بلاشبہ نظم کی ایک شرط پورے متن میں ''اجزا کے درمیان ربط'' کا قائم رہنا ہے اور قلی قطب شاہ کی نظمیں اس شرط کو پورا کرتی ہیں۔ ان میں روایتی غزل کی طرح ہر شعر میں نیا موضوع نظم نہیں ہوا، اس لیے تنقید نگاروں نے انھیں بجا طور پر نظمیں کہا ہے۔

قلی قطب شاہ کے بعد دکنی شاعروں میں غواصی، نصرتی، وجہی اور نشاطی کی تخلیقات میں بھی نظم کے نمونے ملتے ہیں۔ ان سب کے کلام میں بعض حصے ایسے ہیں جو کسی خاص موقع / واقعہ کا مسلسل بیان کرتے ہیں۔ لیکن چوں کہ نظم کی ابتدائی صورت کا محض ایک خاکہ مرتب کرنا ہے، اس کا تفصیلی جائزہ مطلوب نہیں ہے لہٰذا دکن کے تمام یا بیش تر شاعروں کے کلام سے نظم کے نمونے اخذ کرنے کے بجائے صرف چند شاعروں کے یہاں سے کچھ اور مثالیں پیش کر دینا کافی ہوگا۔

غواصی کو بیانیہ شاعری میں خاص مقام حاصل ہے۔ اس کی تخلیقات میں تین مثنویاں ملتی ہیں۔ ''میناستونتی''، ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' اور ''طوطی نامہ''۔ غواصی کی تصنیف ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کو اردو کی بیانیہ شاعری اور صنف مثنوی میں امتیاز حاصل ہے۔ مثنوی کے روایتی موضوع اور مزاج کے مطابق غواصی کی یہ مثنوی عشق کی داستان بیان کرتی ہے۔ غواصی کو اپنے موضوع کے بیان میں پوری قدرت حاصل تھی یہی وجہ ہے کہ اس میں وہ ہر شے کا بیان بڑی سادگی اور روانی سے کرتا ہے۔ مثنوی کے مختلف حصوں میں

---

[1] تاریخ ادب اردو۔ جلد اوّل، ص: ۴۱۸

[2] محمد قلی قطب شاہ۔ ص: ۳۵

اس نے منظر نگاری، سراپا نگاری اور کرداروں کی نفسیات کے مرقعے پیش کیے ہیں۔ یہی وہ حصے ہیں جہاں نظم کے جدید تصور (انجمن پنجاب کے تحت ہونے والی موضوعی شاعری) کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

نورانی صبا کا جو بارا ہوا — چندر کا جھلک ٹک اوتارا ہوا

ستارے لگے ڈوبنے ٹھار ٹھار — پنکھی اٹھ لگے غل کرن یوں پکار

عرش کا مرغ بانگ کہنے لگیا — صبا کا ٹھنڈا باؤ بہنے لگیا

(سیف الملوک و بدیع الجمال۔ص:۶۴۔۶۵)

پرندے لگے کوکنے ٹھار ٹھار — درندے چلے سیر کرنے کوں بھار

رین جیوں جنی صبح کی پوت کوں — سو روشن ہوا صبح کی روت سوں

(سیف الملوک و بدیع الجمال۔ص:۷۷)

غواصی کی شاعرانہ حسن کاری اپنی جگہ۔ اس نے صبح کی ایک فطری منظر کشی کی ہے اور اس میں ہر شعر منظر کو اور بھی زیادہ حسین اور روشن کرتا جاتا ہے۔ مختلف جزئیات کی مدد سے اس نے صبح کے منظر کو ربط و تسلسل سے بیان کیا ہے۔ موضوعِ کلام میں یہی ارتباط جدید شاعری کی یافت اور حاصل ہے۔

نظم کی عام تعریف کی رو سے ملا نصرتی کا شمار دکن کے اہم ترین شاعروں میں ہوتا ہے۔ ''گلشن عشق'' اور ''علی نامہ'' اس کی مایہ ناز تخلیقات ہیں۔ رزمیہ اور بزمیہ شاعری کا جیسا عمدہ نمونہ اس نے پیش کیا ہے اس کی مثال دکنی شاعروں میں مشکل سے ملے گی۔

''گلشن عشق'' نصرتی کی اولین تخلیق ہے۔ دوسری اہم تصنیف ''علی نامہ'' ہے۔ اس میں نصرتی کا زورِ بیان اور شاعرانہ حسن ''گلشن عشق'' سے زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ نصرتی کی شاعرانہ مرتبے اور ''علی نامہ'' کی امتیازی خصوصیات کی جانب اشارہ کرتے ہوئے مولوی عبدالحق رقم طراز ہیں:

> ''نصرتی کا بڑا کمال یہ ہے کہ اس نے تاریخی واقعات کو صحیح ترتیب، بڑی احتیاط اور صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ حسن بیان اور زورِ کلام کے تمام اسلوب ہوتے ہوئے کہیں تاریخی صحت سے تجاوز نہیں کیا۔ تاریخ سے واقعات کو ملا لیجیے کہیں فرق نہ پایئے گا۔ بلکہ بعض باتیں شاید اس میں ایسی ملیں گی جن کے بیان سے تاریخ قاصر ہے۔ باوجود اس کے واقعات کی تفصیل،

مناظر قدرت کی کیفیت، رزم و بزم کی داستان اور جنگ کا نقشہ کمال فصاحت و بلاغت اور صناعی سے کھینچا ہے۔ اردو زبان یوں ہی رزمیہ نظموں سے خالی ہے اور ایک آدھ رزمیہ نظم جو اس سے قبل لکھی گئی ہے وہ ہرگز اس کو نہیں پہنچتی۔"[1]

مولوی عبدالحق "علی نامہ" کو رزمیہ نظم کہتے ہیں، اور مولوی عبدالحق انیسویں صدی میں پیدا ہونے والی جدید نظم سے ناواقف نہیں۔ انھوں نے ضرور یہ دیکھا اور محسوس کیا ہوگا کہ اس مثنوی میں بیان کیے گئے واقعات میں ایک طرح کا ربط اور تسلسل ہے جو اس تصنیف کو نظم کی شکل دیتا ہے۔

"علی نامہ" کے مختلف حصوں کو اگر ہم الگ کر کے دیکھیں تو ان پر نظم کی جدید شعریات یعنی حالؔی اور آزادؔ کے شعری اصولوں کا اطلاق بہ آسانی کیا جا سکتا ہے۔ ہر واقعہ کی تفصیل اور منظر کی تصویر بذات خود ایک مختصر نظم کی حیثیت رکھتی ہے۔ نصرتیؔ تخیل کی بلند پروازی اور موضوع کے بیان میں شاعرانہ فن کاری پر زیادہ زور دیتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ اس کی کوشش یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ واقعہ/منظر کو مربوط انداز میں پیش کرے، جس کی مثالیں اس کی تصنیف میں جگہ جگہ ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر صبح کے منظر کو لیجیے۔

صبح شرق کے پال کے پل تے ٹھوک | نکالیا جو کنچن کے جب تم تے کوک
ابلتا نکل نور کا نیر تب | آمیز عالم میں چوندھیر سب
سُکا تھا سو یو جگ کا حوض غدیر | بھریا شش جہت بیچ کنچن کا نیر
سیاہی کوں چھاتی دھویا فلک | زر افشاں کسوت سو پکڑیا جھلک
کواڑاں کھولے خلق کی نین کے | دھری سدھ جو مخمور تھے رین کے

گلشن عشق۔ مرتبہ: مولوی عبدالحق۔ ص: ۶۰۔۶۱

اس بیان میں اگر چہ وہ روانی، سادگی اور بیان کا فطری انداز نہیں ہے جس کا نظم سے تقاضا کیا گیا لیکن معنی کا تسلسل ضرور ہے جو مذکورہ تمام اشعار کی ایک ساتھ قرأت سے نمایاں ہوتا ہے۔ نصرتیؔ نے صبح کے بیان میں فن کے جو جوہر دکھائے ہیں اس سے لطف اندوز ہونے اور نظم میں موجود ربط کو دیکھنے کے لیے مولوی عبدالحق کی یہ تشریح بھی ملاحظہ فرمائیں:

"صبح نے جب شرق کے پل کے بند کا (جو دریائے طلا پر بندھا ہوا تھا) دتا کھولا تو نور کا سیلاب ابلتا ہوا نکلا اور دنیا میں چاروں طرف پھیل گیا۔ اس عالم کا حوض غدیر جو خالی پڑا تھا،

---

[1] نصرتی: ملک الشعرائے بیجاپور کے حالات اور کلام پر تبصرہ۔ شائع کردہ: انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی۔ ص: ۸۲

اس میں ہر طرف سے سونے کا پانی بھر گیا۔ فلک نے اپنی چھاتی سے سیاہی کو دھویا اور زرّیں لباس سے جگمگانے لگا۔ خلقت کی آنکھوں کے کواڑ کھلے اور رات بھر کے جو مخمور تھے انھوں نے اپنے ہوش وحواس درست کیے۔"[1]

دکن سلسلے کے شاعروں میں ولی کی شخصیت خاص اہمیت کی حامل ہے۔ انھوں نے نہ صرف غزل کو قبولِ عام کا درجہ عطا کیا بلکہ نظم میں بھی کاوش کی ہے۔ اردو غزل پر ان کے ہمہ گیر اثر کے تناظر میں ان کی نظموں کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

ولؔی کے کلام میں جو نظمیں ملتی ہیں ان میں مثنوی "در تعریف شہر سورت" اور ایک قطعہ "در فراق گجرات" خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ پہلی نظم جو مثنوی کی شکل میں ہے ولؔی نے اس میں مختلف جزئیات کی مدد سے ایک خوب صورت شہر کی تعمیر کی ہے۔ یہاں زندگی مرفہ حال ہے۔ شہر سورت کا امتیاز انواع واقسام کی چیزوں سے قائم ہے۔ جس میں دریا کا وجود، اس کے پانی کی تاثیر، قلعہ کی خوب صورتی، گھاٹ کی گہما گہمی، نازنینوں کا دلفریب حسن یہ تمام چیزیں ایک دوسرے سے مربوط اور آمیز ہو کر "شہر سورت" کا اختصاص قائم کرتی ہیں، اور اس طرح ولؔی کے تخلیقی بیان سے شہر کی ایک مجموعی تصویر نمایاں ہوتی ہے۔

عجب شہراں میں ہے پُرنور یک شہر — بلا شک وو ہے جگ میں مقصد دہر
اہے مشہور اس کا نام سورت — کہ جاوے جس کے دیکھے سوں کدورت
جگت کی آنکھ کا گویا ہے یہ نور — اچھو اس نور سوں ہر چشم بددور
شہر جیوں منتخب دیوان ہے سب — ملاحت کی وو گویا کھان ہے سب
کنارے اس کے اک دریائے تپتی — کہ دنیا دیکھنے کوں اس کے پٹتی
کہ آبِ خضر کی ہے اس میں تاثیر — ہوا دیتی ہے اس کی یاد کشمیر
وہاں اشنان جب کرتا ہے عالم — صبح اور شام تب کرتا ہے عالم
عجب قلعہ ہے وہاں اک با قرینہ — کہ جیوں انگشتری اوپر نگینہ

کلیاتِ ولی۔ ص: ۳۷۷

---

[1] نصرتی۔ ملک الشعرائے بیجاپور کے حالات وکلام پر تبصرہ، (انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی۔ ص: ۴۴۔۴۵

قطعہ ''درفراق گجرات'' ایک جذباتی،غم انگیز نظم ہے۔ پوری نظم پر حزن کی ایک مسلسل کیفیت ہے۔ ظاہر ہے یہ نظم ولؔی کے گجرات سے دور ہو جانے کے بعد ان کے دل پر گزر رہی کیفیات کا بیان کرتی ہے۔ ولؔی سیر وتفریح کے شوق میں گجرات چھوڑ کر کسی دوسری منزل پر جا پہنچے لیکن گجرات سے ان کا عشق ایسا گہرا تھا کہ وہ اس فرقت کو برداشت نہ کر سکے اور سیر وسیاحت کے اپنے فیصلے پر نادم ہوئے۔

گجرات کے فراق سوں ہے خار خار دل ۔۔۔ بے تاب ہے سِنے منیں آتش بہار دل

مرہم نہیں ہے اس کے زخم کا جہاں منیں ۔۔۔ شمشیر ہجر سوں جو ہوا ہے فگار دل

اوّل سوں تھا ضعیف یہ پابستہ سوز میں ۔۔۔ جیوں بال ہے اگن کے اُپر بے قرار دل

اس سیر کے نشے سوں اول تر دماغ تھا ۔۔۔ آخرکوں اس فراق میں کھینچا خمار دل

(کلیات ولی۔ص:۳۸۰)

فنی اعتبار سے دیکھیں تو دونوں ہی نظموں میں مضمون کی مرکزیت قائم ہے۔ پہلی نظم میں ایک تصویر بنائی گئی ہے جو ارد گرد کی بہت سی دوسری اشیا کے باہم ربط سے نمایاں ہوتی ہے۔ دوسری نظم میں ایک کیفیت کو بیان کیا گیا ہے جس پر حزن و یاس کا غلبہ ہے اور یہ حزنیہ کیفیت ہی پوری نظم کو ایک داخلی رشتے میں پرو دیتی ہے۔



اردو شاعری میں شعوری طور پر کسی موضوع کی مختلف جہتوں پر تفصیل وارتکاز کے ساتھ شعر کہنے کا رواج عام نہیں تھا۔ یہ تصور انجمن پنجاب کے موضوعاتی مشاعروں کے بعد عام ہوا، اور یہیں سے لفظ ''نظم'' کے ساتھ، جو اَب تک غزل کے علاوہ تمام اصنافِ شاعری قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی کے لیے ایک عام اصطلاح کے طور پر استعمال ہوتا تھا، ایک خاص قسم کی شاعری کا تصور منسوب ہو گیا۔ اس تصور کے عام ہونے کے بعد ہی یہ دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ کیا اردو شاعری کے قدیم نمونوں میں بھی نظم (کلام میں کسی خاص موضوع کا ربط وتسلسل سے بیان) کی مثالیں ملتی ہیں یا نہیں۔ دکن کی شاعری کا تجزیہ اسی خیال کی روشنی میں کیا گیا ہے۔

آزاد اور حالی نے جس نظم کو فروغ دینے کی کوشش کی اس میں معاشرے اور زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرنے اور معاشرے کے حق میں پند آمیز گفتگو کرنے کے علاوہ 'نیچر' یا قدرتی مناظر کی پیش کش پر

بھی خاصا زور دیا گیا، جس کی وجہ سے ایک زمانے تک جدید شاعروں میں یہ تصور عام رہا کہ قدرتی مناظر اور فطرت کا شاعرانہ بیان ہی نیچرل شاعری ہے۔ یہ تصور پورے طور پر صحیح نہیں تھا۔ حالی کے فوراً بعد اس پر بحث وتنقید بھی شروع ہو چکی تھی۔ عبدالحلیم شرؔر نے حالی کی نیچرل شاعری کی تعریف —— ''نیچرل ہونے کا مطلب ہے کہ شعر میں وہی باتیں بیان کی جائیں جو دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔'' سے الگ نیچرل شاعری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا:

''جن میں کوئی خیال بہت سادگی کے ساتھ بندھ گیا ہے، یا جن میں سوز وگداز، جوشِ دل یا حسن دلفریب کی سچی تصویریں نظر آگئی ہیں، نیچرل شاعری ہے۔''[1]

تعریف وتوضیح کی اس بحث سے قطع نظر دکنی شاعری میں فطرت نگاری اور منظر کشی کا جو انداز ہے اس کو بھی ذرا غور سے دیکھا جائے تاکہ آئندہ مباحث میں یہ واضح ہو سکے کہ ہماری جدید شاعری اپنی ماسبق شاعری سے کتنی مختلف اور الگ ہے۔

قلی قطب شاہ، نصرتیؔ، غواصیؔ، ولیؔ اور ان کے دکنی شاعروں کی ایک طویل فہرست ہے جن کے یہاں اپنے ماحول اور خارج کی تصویر کشی ملتی ہے۔ ان سبھی شاعروں نے فطرت کی تصویر کشی اور منظر نگاری میں فطری اور واقعاتی انداز قائم رکھنے کے ساتھ شاعرانہ حسن کاری سے بھی کام لیا ہے۔ دکنی تخلیقات میں مناظر کا بیان مثنوی کی ہیئت میں ہوا ہے، اور ان کی عمومی حیثیت قصے یا واقعے کے درمیان ماحول کی تصویر کشی کی ہے۔ قلی قطب شاہ واحد شاعر ہے جس نے اپنے معاصرین میں مثنوی کی ہیئت کے بجائے غزل کی ہیئت میں نظمیں کہیں۔

اپنے معاصرین اور بعد کے شعرا میں قلی قطب شاہ کو اس لیے بھی فوقیت حاصل ہے کہ اس کے کلام میں کئی نظمیں براہ راست منظر سے تعلق رکھتی ہیں۔ قلی قطب سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ایسی نظمیں نہیں ملتیں جن میں منظر نگاری ترجیحی اہمیت رکھتی ہو۔ ''بسنت''، ''برسات'' اور موسم سرما پر ''تھنڈ کالا'' کے عنوان سے اس نے متعدد نظمیں کہی ہیں۔ ایسی نظموں میں فطرت اور اس کے مناظر کے بیان کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، لیکن قلی قطب شاہ کے مزاج کی رنگینی اور اس کے دل میں موجود عشقیہ جذبات کی شدت، نظم میں کسی منظر کے بیان سے زیادہ اُسے اپنے جذبات واحساسات کے اظہار پر آمادہ کرتی ہے۔ چنانچہ موسم اور

[1] بحوالہ جدید اردو نظم۔ نظریہ وعمل، ص:۲۶

ماحول کی خارجی تصویر پیش کرنے سے زیادہ وہ انسانی طبیعت پر اس کے اثر کو نمایاں کرتا ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو فطرت اور خارج کی تصویر کشی قلی قطب کی نظموں میں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ اس کے اشعار میں کوئی مسلسل اور جامع تصویر نہیں بنتی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سیدہ جعفر تحریر کرتی ہیں:

''محمد قلی کی شاعری میں مسلسل اور باقاعدہ منظر نگاری نہیں پائی جاتی۔ متفرق اشعار کو مربوط کریں تو دکن کے موسموں کی ایک تصویر ضرور مرتب ہو سکتی ہے۔''[1]

قلی قطب شاہ کی مذکورہ نظموں سے کچھ حصے مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں جن میں موسم کی خارجی تصویر قدرے صاف نظر آتی ہے۔

پپیہا گاوتا ہے میٹھے بیناں — مدھر اس دے اُدھر پُھل کا پیالا
پیاری ہور پیا ہت میں سوہت لے — سرو بن میں نھڈیں گل پھول مالا
کنٹھی کوئل سُرس ناداں سناوے — تنن تن تن تنن تن تن تنالا
گرج بادل تھے داڈر گیت گاوے — کوئل کوکے سو پُھل بن کے پیالا

(کلیات قلی قطب۔ ص:۳۷۱)

گرجا ہے میگھ سر تھے تازہ ہوا ہے بُستاں — پھولاں کی باس پایا بلبل ہزار دستاں
اے خوش خبر صبا تو لے جا جواں قداں کوں — چمنا کی آرزو میں بیٹھے ہیں مے پرستاں
وہ نونہال پھولاں ہے جام خوے سو بادہ — نرگس اپس پلک سوں جھاڑو کرے شبستاں

(کلیات قلی قطب۔ ص:۴۰۴)

ان مثالوں میں ''برسات'' کے مقابلے ''بسنت'' کی تصویر کشی زیادہ دلکش اور صاف ہے۔ پورے ماحول میں ایک تناسب ہے جو موسم کی نسبت سے قائم ہوا ہے۔ کوئل کی کوک، پپیہے کی میٹھی دلکش آواز، بادلوں کی گرج، رنگ رنگ کے پھولوں کی خوبصورتی۔ یہ تمام جزئیات ہم آمیز ہو کر ''بسنت'' کے موسم کو نمایاں کرتے ہیں۔

قلی قطب شاہ کی ایک نظم ''باغ محمد شاہی'' کے عنوان سے ہے۔ یہ نظم تصویر کشی اور منظر نگاری کے اعتبار سے اس کی تمام نظموں میں امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں باغ کا ایک مکمل اور خوبصورت منظر

[1] کلیات قلی قطب شاہ۔ مقدمہ، ص:۱۵۴

سامنے آتا ہے، جس کی تعمیر میں قلی قطب شاہ نے تشبیہوں سے خوب کام لیا ہے۔ باغ کو طرح طرح کے پیڑ پودوں سے آراستہ کیا گیا ہے لیکن اس میں حسن و اثر تبھی پیدا ہوتا ہے جب تشبیہ ان پیڑ پودوں اور پھلوں کا زیور بن جاتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

محمد نانوں تھے بستا محمد کا اے بن سارا — سو طوباں سوں سہاتا ہے جنت نمنے چمن سارا
دسے فانوس کے درمیان تھے جوں جوت دیوے کا — سوتیوں دستا دوالاں میں تھے میویاں کا برن سارا
بہے دم عیسوی دایم چمن میں گل لگانے تیئں — ہرے نہالاں کے جلوے تیئں مشاطا ہو پون سارا
سو خوشے داکھ لاکھاں کے ثریا سنبلاں ہے جوں — سہے اس داکھ منڈوا سو جیا انبر کہن سارا
اناراں میں سہے دانے سو جیوں یاقوت پتلیاں میں — ہر اک پھل اس اناراں پر سہے سکے نمن سارا
کھجوراں کے دسے جھونکے جیوں مرجاں کے پنجے — سپاریاں لعل خوشے جوں دسیں دن ہور رین سارا
دسیں ناریل کے پھل یوں زمرد مرتباناں جوں — ہور اس کے تاج کوں کہتا ہے پیالہ کر دکھن سارا
دسیں جاموں کے پھل بن میں نیلم نمن سالم — نظر لاگے نہ تیوں میویاں کو راکھیا ہے جتن سارا

(کلیات قلی قطب شاہ۔ص:۷۲۹۔۷۳۰)

اس میں وہ سادہ بیانی نہیں ہے جو نئی نظم کی صفت قرار دی گئی۔ قلی قطب سے اس کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ اس کے باوجود باغ کی یہ تصویر دلچسپ اور قابلِ توجہ ہے۔ یہاں اس نے ایسے پیڑوں کی منظرکشی کی ہے جو ثمر دار ہیں۔ بنیادی بیان پھلوں کے متعلق ہے لیکن تصور میں ایک ایسا باغ خلق ہو جاتا ہے جو مختلف اقسام کے درختوں اور پھلوں سے بارور ہے۔

ڈاکٹر سیدہ جعفر نے کلیات کی ترتیب میں اس نظم کو قصیدے کے حصے میں شامل کیا ہے۔ جب کہ غور کریں تو قلی قطب کی نظموں میں کسی موضوع کو تسلسل سے بیان کرنے کی یہ عمدہ مثال ہے۔ اسے قصیدے کے بجائے نظم کے حصے میں رکھا جاتا تو زیادہ مناسب ہوتا۔

نصرتی اور غواصی نے اپنی تخلیقی صلاحیت کا استعمال مثنوی کی ہیئت میں کیا ہے۔ نصرتی نے عشقیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی مثنویاں کہی ہیں جب کہ غواصی کے یہاں صرف عشقیہ مثنویاں ہی ملتی ہیں۔ رزمیہ مثنویوں کا یہ خاص وصف ہے کہ اس میں شاعر اپنے ممدوح/ بادشاہ/شہزادے کی مہمات بیان کرتا ہے جس میں جنگ کے مختلف موقعوں کی تصویر کشی ہوتی ہے۔ عشقیہ مثنویوں میں ایک رنگ طرب ہوتا ہے جو مثنوی

میں پیش کیے گئے ماحول اور مقام میں دکھائی دیتا ہے۔ چاندنی رات کا سماں، باغ کا پُر کیف منظر، آفات و مشکلات میں ہیرو کی جدو جہد کو خصوصیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ روایتی مثنوی کی ان شرطوں کے تناظر میں غواصی کی ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' کا مطالعہ کریں یا نصرتی کی ''گلشن عشق'' کا، ان دونوں میں بہت سے واقعات اور مناظر قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ غواصی اور نصرتی دونوں نے چاندنی رات کی دلکشی اور باغ کے پُر کیف منظر کو بہت سلیقے سے پیش کیا ہے۔

فطرت کی تصویر کشی کرتے ہوئے غواصؔی کے یہاں خیال آرائی کم ہے۔ وہ زبان و بیان کی سادگی کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ شعری فن کاری بھی ہے مگر ایک تناسب میں کہ منظر اس سے اور نمایاں ہو جاتا ہے اور بیان واقعہ کی حقیقت قائم رکھتی ہے۔ چاندنی رات کی تصویر غواصی نے یوں کھینچی ہے ۔

عجب رات نرمل تھی اس دن کی رات — جھمکتے تھے نوراں میں لک دھات دھات
نکل آئیکر چاند تاریاں سیتے — جھمکتا اتھا جگمگاریاں سیتے
نچھل چندناسب میں پڑتا اتھا — سو جیوں دودھ کیرا وو دریا اتھا
بنے بن پون مکمکاتی اتھے — چمن در چمن لک لکاتی اتھے

(سیف الملوک و بدیع الجمال۔ ص:۳۴)

باغ کی تصویر پیش کرتے ہوئے غواصی کا اسلوب بیان مزید سادہ اور رواں ہو گیا ہے۔ اس میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے۔ شاعر ہر طرح کے شاعرانہ بیان سے گریز کرتا ہے۔ پھول اور پھل کی مختلف قسمیں قاری کے ذہن پر باغ کا ایک خاص نقش قائم کرتی ہیں۔ مثلاً:

کہیں رائی چنپا کہیں سیونتی — کہیں موگرہ ہور کہیں ریونتی
کہیں یاسمن ہور مدن بان کئیں — کہیں تاج سرخ ہور ریحاں کیں
کہیں لال ہور کہیں رنگیلے گلال — کہیں پھول صد برگ کے بے مثال
کہیں تختے انگور کے بے بدل — کئیں انجیر و انار شیریں نچھل
کہیں سیب ہور کئیں انناس خوب — کیتک جنس کے میوے خوش باس خوب

(سیف الملوک و بدیع الجمال۔ ص: ۱۴۷)

غواصی نے باغ کی پوری تصویر نہایت سادہ اور غیر آرائشی الفاظ میں نمایاں کی ہے۔اس میں قلی قطب شاہ کی پیش کردہ تصویر کی مانند تشبیہات کا زیور منظر کو حسین اور مؤثر نہیں بناتا بلکہ شاعر کے فطری بیان سے ہی منظر کی مجموعی تصویر آنکھوں کے سامنے روشن ہو جاتی ہے۔

نصرتی کے کلام میں صناعی زیادہ ہے لیکن دکنی زبان کی اجنبیت اکثر اس کے فن پر پردہ ڈال دیتی۔ اس کے یہاں مناظر کے بیان میں کوئی جامع تصویر اس لیے نہیں بنتی کہ وہ تصویر کو وضاحت سے نظم کرنے کے بجائے شعری حسن کی پیش کش پر زیادہ زور دیتا ہے۔مثال کے لیے صرف چاندنی رات کا منظر اور باغ کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔

ڈوباتی او نیلاب مغرب میں رخش — نکل آئی تس ہو ھتو وصل بخش

چندر پاک چھاتی تے دھویا غبار — سورج کو ہوا آئینہ تابدار

دینے جلوہ خوش نسپتی کے حضور — کیاں پردہ پردہ نشیناں تے دور

گگن پر نہ ہر ٹھار تارا دسے — کٹورے بھریا سب اوپارا دِسے

صفائی سوں چندنے کے چار ورخن — جھلکتی تھی بھوئیں صاف ابرک نمن

فلک ھور زمین پُر اتھے نور میں — چھپیا تھا جتا مشک کافور میں

مگر کھم پہ چادر مرصع کی سٹ — زمین پر بچھائے تھے اجلا تنگٹ

پون اپ وطن میں دھریا تھا قرار — نہ کوئی پات ہلتا اتھا بن منجھار

کھڑا تھا سب اس دھات حوضاں میں نیر — مگر دود کا کر رکھے تھے پنیر

مثنوی گلشن عشق۔ص:۶۷

نصرتی کی زبان غواصی یا بعد کے شاعروں کی طرح شستہ اور رواں نہیں ہے اس لیے اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے الفاظ کی غرابت اور شاعر کی مشکل پسندی تحسین کلام کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔نصرتی کی تخلیق کی شاعرانہ فن کاری سے پورے طور پر لطف اندوز ہونا تبھی ممکن ہے جب ہم شعر کی تفہیم کر سکیں۔یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ اشعار کی وہ تشریح بھی پیش کر دی جائے جو مولوی عبدالحق نے کی ہے۔لکھتے ہیں:

''رات نے اپنا مشکی گھوڑا مغرب کے دریا میں ڈالا اور وصل بخش دوست بن کر نکلی۔پاک صاف چاند نے اپنی چھاتی سے غبار دھویا اور سورج کا آئینہ (بدر) روشن ہوا۔تاج دار شب (بدر) کے

حضور جلوہ دکھانے کے لیے پردہ نشینوں نے پردے اُٹھائے۔ آسمان پر کہیں کوئی تارا نظر نہیں آتا تھا۔ وہ بالکل ایک پارہ بھرا کٹورا معلوم ہوتا تھا۔ چاند کی براقی سے چاروں طرف زمین ابرک کی طرح چمک رہی تھی۔ زمین اور آسمان نور سے بھرپور تھے، جس قدر بھی سیاہی تھی وہ سب کافور (روشنی) میں چھپ گئی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا آسمان پر مرصع چادر تان دی ہے اور زمین پر روپہلا فرش بچھا ہوا ہے۔ اس وقت کوئی پتا تک نہیں ہلتا تھا شاید ہوا وہاں سے رخصت ہوگئی تھی۔ ڈالیوں پر پھول پھل ایسے بھلے معلوم ہوتے تھے جیسے دودھ بھرے چینی کے پیالے۔ حوضوں میں پانی اس طرح ساکت ہوگیا تھا گویا دودھ کا پنیر بنا کر رکھ دیا ہے۔"[1]

چاندنی رات کی منظر کشی میں نصرتی نے ایسے منظر پیش کیے ہیں جو موضوع اور بیان کی سطح پر میر حسن کی منظر نگاری کے برابر معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً نصرتی کہتا ہے ؎

فلک اور زمیں پُر اتھے نور میں — چھپیا تھا جتا مشک کافور میں
مگر کھم پہ چادر مرصع کی سٹ — زمیں پر بچھائے تھے اجلا تکٹ

میر حسن کہتے ہیں ؎

زمیں نور کی آسمان نور کا — جدھر دیکھو اودھر سماں نور کا
زمیں کا طبق، آسماں کا طبق — سنہری روپہری ہو جیسے ورق

نصرتی نے چاندنی رات کا منظر غواصی اور میر حسن دونوں کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ مسلسل انداز میں پیش کیا ہے۔ میر حسن چاندنی کے منظر کو بطور خاص بہت عمدہ نظم کرتے ہیں لیکن یہ مناظر طویل اور مسلسل نہیں ہیں۔

نصرتی کے کلام میں باغ کی تصویر بھی بڑی دلکش اور فن کارانہ ہے۔ اس کا شاعرانہ بیان باغ کے پیڑ پودوں کو ایک جاندار پیکر کی صفات سے متصف کر دیتا ہے۔ یہ کام اس نے تشبیہات اور حسن تعلیل سے لیا ہے۔ مثلاً:

سُہیں حوض پر ہر چمن میں ہرے — طبق سبز میں جام جوں مے بھرے
بہتا تھا نہ چمنا میں چو گرد آب — او لبریز تھا جام تے تس شراب

[1] مثنوی گلشن عشق۔ مرتبہ: مولوی عبدالحق، ص: ۷

وہی ہو ہر یک رکھ کے تن میں اثر	متے ہو کے جھولتے تھے ات بے خبر
سہا ویں کلیاں یوں کنول کیاں سرنگ	کوپیاں چین کیاں مے بھریاں رنگ رنگ
لٹاں چھوڑ سنبل کی خوش بالکیاں	نگاراں ڈولیں مست پھل ڈال کیاں
رہی تھک ہو جب بن خماری کے سات	صبا باؤ کے ہت سوں ہنسنے کے دھات
کلیاں پر تھنڈا نیر سٹ چھپ سوں ویں	ہنسا تس مکدار او نیندیاں کے تیئں

(گلشن عشق۔ص:۵۴۔۵۵)

مذکورہ اشعار کی تشریح مولوی عبدالحق نے اس طرح کی ہے:

''اس سبز زمین میں حوض بھرے بھرے ایسے معلوم ہوتے تھے جیسے ہرے طبق میں شراب بھرے پیالے۔ چمنوں میں چوطرف پانی نہیں بہہ رہا تھا بلکہ جام مے شراب سے لبریز تھا اور وہ شراب بہہ بہہ کر درختوں کے رگ و پے میں پہنچ رہی تھی جس کی مستی سے درخت مدہوشی کے عالم میں جھوم رہے تھے۔ کنول کی خوب صورت کلیاں ایسی بھلی معلوم ہوتی تھیں جیسے چینی کے شیشوں میں رنگ برنگ شراب۔ سنبل نے اپنی زلفیں چھوڑ رکھی تھیں اور پھولوں کی ڈالیاں معشوق کی طرح مست جھوم رہی تھیں۔ جب سارا باغ مستی سے بے حس ہو گیا تو بادِ صبا نے از راہ تفنن خاص ادا سے کلیوں پر ٹھنڈا پانی چھڑکا اور وہ مخمور (چمن) کھلکھلا کر ہنس پڑا۔''[۱]

نصرتی کا ذہن اور تخیل بلا کی تیزی رکھتا ہے۔ پیڑ پودوں کا ایک فطری حیاتیاتی نظام ہے اور بہت سی چیزیں مثلاً ہوا، پانی، روشنی اس نظام کی معاون ہیں، لیکن شاعر کے تخیل میں آ کر یہ سبھی چیزیں اپنی اصل یا وجودی صفات سے الگ شاعرانہ رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ اس طرح دیکھیں تو نصرتی نے پورے باغ کو ایک رنگین اور نشاط انگیز تخیلی محفل میں تبدیل کر دیا ہے۔

دکنی شاعروں کی منظر نگاری کے حوالے سے یہ خیال کرنا کہ جدید شاعروں نے اس سے کچھ اثر لیا ہوگا یقیناً درست نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر جدت، روایت کے تسلسل سے قائم ہوتی ہے۔ کبھی روایت میں توسیع کر کے اور کبھی روایت کی بنیادوں کو ویران کر کے۔ بہر حال ہر جدت اپنے پس منظر میں روایت رکھتی ہے۔ اسی طرح شاعری میں موضوع کے مسلسل بیان اور منظر نگاری کا ایک تسلسل ہے جو دکن

[۱] مثنوی گلشن عشق۔ مرتبہ: مولوی عبدالحق، ص:۶

سے لے کر شمال تک جاری ہے، اور پھر شمال میں بھی اپنے ماقبل سے بہتر شکل میں جلوہ گر ہونے کی کوشش میں ترمیم و اضافہ اور تعمیر و انہدام کے عمل سے برابر گزرتا رہا ہے۔ اسی عمل کو دیکھنے کی کوشش دکنی شاعری میں منظر نگاری اور مسلسل بیان کی ارتقائی شکلوں کے محاسبے کا جواز ہے۔

○

شمالی ہند کے ابتدائی شعرا میں محمد افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی کے بعد فائزؔ، حاتمؔ، مضمونؔ، آبروؔ وغیرہ کے نام آتے ہیں جن کے کلام میں نظم کی بعض بنیادی شرائط نمایاں ہیں۔ ان میں فائزؔ کی نظمیں فن کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ بہتر ہیں۔

افضلؔ کی مشہور نظم ''بکٹ کہانی'' ہے جو افضل کی ''بارہ ماسہ'' کے نام سے بھی معروف ہے۔ اس میں افضل نے ایک فراق زدہ عورت، جو اپنے محبوب شوہر سے دور ہوگئی ہے، کے غم انگیز جذبات کی تصویر کشی ہے۔ عورت اپنی فرقت کا بیان اپنی سہیلیوں سے کرتی ہے جس میں اس کا عشق، اس کا رنج، اس کی آہ وزاری اور خواہشات کی سیمابی کیفیت سب موجود ہے۔ یہ نظم پوری طرح ہندوستانی تہذیب اور معاشرت کی پروردہ عورت کی نفسیاتی کیفیات کی عکاسی کرتی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''نظم ہندوستانی رنگ لیے ہوئے ہے، اور اس میں ہندو تہواروں مثلاً ہولی، دیوالی، دسہرہ وغیرہ کے بارے میں دلچسپ بیانات ملتے ہیں۔''[1]

گویا افضل کی نظم ہندوستان کی تہذیبی صورت حال کو بھی پیش کرتی ہے۔ افضل نے یہ نظم عورتوں کے مخصوص اسلوب اور محاورے میں کہی ہے۔ نظم کے ابتدائی اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

سنوں سکھیو! بکٹ میری کہانی — بھئی ہوں عشق کے غم سوں دوانی
نہ مجھ کوں بھوک دن نا نیند راتا — برہ کے درد سوں سینہ پراتا
تمامی لوک مجھ بوری کہے ری — خرد گم کردہ، مجنوں ہورہی ری
ارے جس شخص کوں یہ دیو لاگا — سیانا دیکھ اُس کوں، دور بھاگا
ارے! یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے — کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے
وہی جانے کہ جس کے تن لگی ہے — برہوں کی آگ تن من موں دگی ہے

(بکٹ کہانی۔ ص: ۴۱۰۔۴۱۱)

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۵۷

یہ تمام اشعار بنیادی طور پر ہجر کی کیفیت سے پیدا ہونے والے مختلف باطنی اور خارجی حالات کو بیان کرتے ہیں اور یہ کیفیت ہی ان اشعار کو ایک مسلسل اور مربوط صورت عطا کرتی ہے۔

جعفر زٹلی اپنی ہجو گوئی اور ہزل گفتاری کے لیے بدنام رہا ہے۔ اس کا ہجو یہ انداز بہت ہی تند اور تیز تھا۔ میر کے مطابق اُس کی ہجویہ یا مدحیہ شاعری اُس کے ذاتی نفع ونقصان کے تابع تھی۔ میر نے اپنے تذکرہ میں لکھا ہے:

''زبان گزندہ داشت، وضیع وشریف ہمہ از و ملاحظہ می کردند، وچیزے می دادند۔ چوں بخانہ کسے می آمد، دو کاغذ ہمراہ گرفتہ می آمد، بر یک پارچہ ہجو صاحب خانہ و بر دیگر مدح اورا۔ اگر مدارا از ومیدید، مدح می خواند، وگرنہ پرچۂ کاغذ ہجو را بال شہرت می داد۔''[1]

(ترجمہ: وہ ''زبان گزندہ'' رکھتا تھا، وضیع وشریف سب اس کا خیال کرتے اور اُسے کچھ نہ کچھ دے دیا کرتے تھے۔ وہ جب کسی کے گھر جاتا تو دو پرچے لے کر جاتا۔ ایک پر اس کی مدح اور دوسرے پر اس کی ہجو لکھی ہوتی۔ اگر اس سے کچھ مل جانے کی صورت نظر آتی تو مدح پڑھتا، ورنہ ہجو کا پرچہ نکال لیتا۔)

حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ جعفر زٹلی کی نظموں میں ابتذال، عریانی اور خیالات میں سطحیت ہے۔[2] ظاہری طور پر جعفر کے کلام میں یہ صورت نظر آتی ہے، لیکن یہ بات اس کے تمام کلام کے حق میں درست نہیں ہے۔ ایسی نظمیں جو معاشرے کی عمومی صورت حال کو بیان کرتی ہیں اس میں جعفر زٹلی کا ہجو یہ انداز مخاصمانہ اور ذاتی رنجش پر مبنی نہیں ہے، بلکہ یہ وہ کرب ہے جو معاشرے کی بدنظمی اور بداخلاقی سے پیدا ہوا ہے اور جس نے اظہار کے لیے ہجو میں راہ پیدا کی ہے۔ جعفر زٹلی نے زندگی کے ان سبھی گوشوں پر تنقید کی ہے جہاں اسے انحطاط یا کمزوری نظر آئی ہے۔ ڈاکٹر نعیم احمد، مرتب کلیات میر جعفر زٹلی لکھتے ہیں:

''سیاسی ادبار، نظم ونسق کی خرابی، معاشرتی انتشار اور اخلاقی پستی کے یہی رنگ جعفر کی شاعری میں بھی اپنی تمام تیزی کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ اسے اپنے دور کی خامیوں اور خرابیوں کا شدت سے احساس تھا۔''[3]

---

[1] نکات الشعرا۔ میر تقی میر، مرتبہ: مولوی عبدالحق۔ انجمن ترقی اردو (دکن)، ص: ۳۰

[2] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۵۸

[3] کلیات میر۔ جعفر زٹلی، ص: ۲۵

مضامین وموضوعات کے اسی پہلو کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر نعیم احمد دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''اس نے عشق و عاشقی، ہجر ووصال اور راز و نیاز یا مدح کے بجائے عوام وخواص کے دکھ درد اور تاریخی جبر کی پردہ دری کو موضوعِ سخن بنایا...... ان تجربوں نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو اس کی باقاعدہ ابتدا ہی میں حقیقت اور واقعیت کی راہ پر ڈال دیا...... جعفر کے اہم موضوعات پند ونصیحت، کردار کی صالح خصوصیتوں پر زور، امرا کی کمزوریوں کی مذمت، اخلاقی گراوٹ کا اظہار اور آشوبیہ مضامین ہیں۔''[1]

جعفر کی نظمیں عموماً قطعہ یا قصیدہ کی ہیئت میں ہیں۔ آشوب زمانہ پر اس کی متعدد نظمیں ہیں۔ ایک نظم ''نوکری'' میں اس نے اپنے زمانے کی معاشی پستی اور نوکری کی کمیابی کا حال بیان کیا ہے۔ یہ بیان ایسا واقعاتی ہوگیا ہے کہ بعض صورتوں میں آج بھی معتبر معلوم ہوتا ہے۔ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

بشنو بیان نوکری جب گانٹھ ہووے کھوکھری	تب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا حظ ہے
ہر روز مجرا اوٹھ کریں در کار یک سوگر پڑیں	بے شرم ایسے لڑ مریں یہ نوکری کا حظ ہے
مردم پریشاں یک دگر گشتہ سپاہی در بدر	خوردہ بسے خون جگر یہ نوکری کا حظ ہے
دھنیا جولاہا طاق ہے کنجڑا قصائی چاق ہے	دیوث قرمساق ہے یہ نوکری کا حظ ہے
ہر صبح ڈھونڈے چاکری نہ پوچھے کوئی بات ری	سب قوم ڈھونڈن لاگ ری یہ نوکری کا حظ ہے

کلیاتِ میر جعفر زٹلی۔ ص:۱۴۳

بے روزگاری کیسے حالات پیدا کر دیتی ہے یا بے روزگار معاشرہ کن اذیتوں سے گزرتا ہے اسی موضوع پر یہ نظم مرکوز ہے۔

جعفر نے ایک نظم انقلاب زمانہ کے متعلق ''دستور العمل دراختلاف زمانۂ ناہنجار'' کے عنوان سے کہی ہے۔ یہ نظم معاصر زندگی کے اجتماعی زوال کی تصویر پیش کرتی ہے۔ اس میں جعفر نے اخلاص ومحبت میں آئی کمی، حق گوئی سے گریز، چغل خوری، ہنرمندوں کی بے وقعتی اور بے ہنروں کی اقبال مندی، مذہبی احکامات سے روگردانی، جنسی کجروی جیسی تشویش ناک صورت حال کا بیان کیا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ نظم قابل توجہ ہے۔

---

[1] کلیات میر۔ جعفر زٹلی۔ ص:۲۶

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے

نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھیّوں میں وفاداری
محبت اوٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے

نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے

دغل کرتے پھریں دغلے چغل کرتے پھریں چغلے
شغل کرتے پھریں شغلے عجب یہ دور آیا ہے

ہنرمندان ہرجائی پھریں در در بہ رُسوائی
رذل قوموں کی بن آئی عجب یہ دور آیا ہے

خوشامد سب کریں زر کی چہ بیگانہ چہ زن گھر کی
بھلادی بات سب ہر کی عجب یہ دور آیا ہے

نفر کی جب طلب ہووے غریب عاجز کھڑا رووے
میاں گھر میں پڑا سووے عجب یہ دور آیا ہے

(کلیاتِ میر جعفر زٹلی۔ص:۱۴۵۔۱۴۶)

جعفر کو اپنے عہد میں ان عناصر کی کمی کا شدت سے احساس تھا جن پر ایک صحت منداور ترقی یافتہ معاشرے کا انحصار ہوتا ہے اور شاید اسی لیے اس کے تنقیدی بیان میں سمیت بڑھ گئی ہے۔اپنے عہد کے اخلاقی اور سیاسی زوال کے متعلق اس نے بکثرت لکھا ہے۔اس نوع کی نظموں میں ''دستورالعمل دراختلاف زمانۂ ناہنجار''، ''حسب حال زمانہ''، ''درمذمت زناں وچیپٹی نامہ کہ زنان قحبہ را بہترمی نماید'' وغیرہ ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔

فائزؔ کے کلام میں مختلف موضوعات پر نظمیں ملتی ہیں جن کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ فائزؔ کا جمالیاتی احساس اور تاثر ہی اس کی نظموں کا سب سے نمایاں امتیاز ہے۔نسوانی حسن کی تصویر کشی اور اس کی تعریف میں فائزؔ کی طبیعت شعری اظہار سے کام لیتی ہے۔فائزؔ نے جن نسوانی کرداروں کے پیکر تراشے ہیں، اس میں ان کی معشوقانہ ادا، ان کے اعضا کا جمال بڑے دلفریب انداز میں نظم کیا ہے۔ وہ مشاہدے اور تجربے کونہایت سادگی اور سلاست سے ذاتی تاثرات کے ساتھ پیش کردیتے ہیں۔فائزؔ کی نظموں کی نوعیت، تعداد، موضوعات اور ساخت پر مجموعی تبصرہ کرتے ہوئے سید مسعود حسن رضوی ادیب تحریر فرماتے ہیں:

> ''فائزؔ کے دیوان میں پندرہ نظمیں ایسی ملتی ہیں جو صورت میں مثنویاں ہیں، لیکن مثنوی کے عام تصور کے خلاف ان میں کوئی قصہ نہیں بیان کیا گیا ہے۔ یہ حقیقت میں مختلف موضوعوں پر مسلسل نظمیں ہیں۔ مثلاً تعریف پنگھٹ، وصف بھنگیڑن، تعریف جوگن، بیان میلۂ بہتہ، تعریف نہاں نگمبود۔ فائزؔ کی غزلوں کی طرح ان سب میں بھی زیادہ تر حسن اور اس کے

تاثرات کا بیان ہے۔ صرف دو نظمیں ایسی ہیں جن کے موضوع دوسرے ہیں، ایک مناجات اور ایک منقبت۔ اسی طرح صرف دو نظمیں ایسی ہیں جن کی شکل دوسری ہے۔ یعنی ایک مخمس اور ایک بحر طویل۔''[1]

نظم ''وصفِ بھنگیڑن'' سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

ایک دیکھی میں بھنگیڑن دل ربا	من ہرن، کنچن برن، حوریں لقا
اچھرا اندر کی سوں تھی خوب تر	حسن اس کا تھا پری سوں بیش تر
دو بھنواں تیغ جنوبی سی دراز	ہوتے صد محمود وو مکھ دیکھ ایاز
بیٹھتی چوکی پہ جب وہ نازنیں	حسن کے کشور میں تھی کرسی نشیں

''تنبولن'' کا سراپا بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

ایک تنبولن دیکھی میں دل ربا	ماہ رخاں بیچ بہت خوش ادا
مرگ سے اس حور لقا کو تھے نین	اس کا ہوا عشق مجھے فرض عین
بانکڑی تھی ہاتھ میں اس کے ہری	بیٹھی تھی دوکان میں وہ جیوں پری
کجلا دیا نین میں دنبالہ دار	حسن سے اس حور لقا پر بہار
ہونٹاں اُپر زیب دیتی تھی دھڑی	گل میں تی موتیان کی اس کولڑی

مذکورہ دونوں نظموں کے نسوانی کردار مختلف ہیں لیکن فائزؔ نے دونوں کے حسن اور جمال کو پیش کرنے کے لیے جن صفات کا ذکر کیا ہے وہ بڑی حد تک مشترک ہیں۔ چنانچہ دونوں کرداروں کا حسن ایک جیسا ہے۔ تجربے کے طور پر اگر پہلی نظم کا مطلع نکال کر باقی تمام اشعار دوسری نظم میں رکھ دیے جائیں یا دوسری کا مطلع ہٹا کر باقی اشعار پہلی نظم میں رکھ دیے جائیں تو دونوں کا الگ الگ نظموں کے طور پر شناخت کرنا مشکل ہے۔ یہ اشعار پہلی یا دوسری نظم کا حصہ معلوم ہونے لگتے ہیں۔ مذکورہ نظمیں محض عنوان کے فرق سے دو مختلف نظمیں ہوگئی ہیں۔

فائزؔ کے بعد زمانی ترتیب میں شاہ حاتم آتے ہیں۔ شاہ حاتم کا شمار شمالی ہند کے استاد شاعروں میں ہوتا ہے۔ اپنے معاصرین میں حاتم کی انفرادیت غزل گو کے علاوہ ایک نظم گو کی حیثیت سے بھی قائم

[1] فائز دہلوی اور دیوان فائز۔ ص: ۱۲۵۔۱۲۶

ہوتی ہے۔ حاتم کے ہم عصر شعرا میں ناجی، مضمون اور آبرو نے بھی نظمیں کہی ہیں، لیکن ان شعرا کی نظموں کی تعداد محدود ہے اور اسی اعتبار سے ان کی نظموں کے موضوعات میں بھی تنوع نہیں ہے۔ سید محی الدین قادری زور لکھتے ہیں:

''میر وسودا سے قبل شمالی ہند کے جس شاعر کے کلام میں مسلسل نظموں کے وافر نمونے ملتے ہیں وہ حاتم ہی ہیں...... ان کے ''دیوان زادہ'' میں ان کی کئی مسلسل نظمیں مستقل عنوان کے تحت درج ہیں۔''[1]

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں:

''بحیثیت شاعر حاتم کی ایک اور بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کی نمائندہ صنف سخن یعنی غزل کے علاوہ نظم میں بھی طبع آزمائی کی اور منظومات کا خاصہ سرمایہ یادگار چھوڑا۔''[2]

حاتم کی قابل ذکر نظموں میں ''حقہ، قہوہ، نیرنگیِ زمانہ، عرضی استعفا، بنام فاخر خاں، بارہویں صدی، حال دل'' کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

فائز اور حاتم کے بعد اردو شاعری کا وہ اہم ترین دور آتا ہے جس میں میر وسودا جیسے باکمال شاعر پیدا ہوئے، جن کی فنی تدبیروں، تخلیقی قوت، موضوعات کے تنوع، فکر رسا، جذبوں کی لطافت اور اظہار کی قدرت نے اردو شاعری کے سرمایے میں گراں تر اضافہ کیا۔ اس زمانے میں شاعری کی تقریباً سبھی اصناف میں ترقی ہوئی۔ میر نے صنف غزل کو اعتبار بخشا۔ سودا نے قصیدہ کی شان وشوکت بڑھائی۔ میر حسن نے ''سحر البیان'' جیسی مثنوی تخلیق کی۔ ضمیر نے مرثیہ کی ہیئت میں تبدیلی پیدا کی جس نے اس صنف میں پیش کیے جانے والے واقعات اور شعری وتخیلی اظہار کو پہلے سے زیادہ مؤثر بنادیا۔ غرض کہ اردو شاعری ہمہ جہت ترقی سے ہم کنار ہوئی۔

میر یوں تو غزل کے بادشاہ تسلیم کیے جاتے ہیں لیکن اسی کے ساتھ انھوں نے چند کامیاب نظمیں بھی کہی ہیں جو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ ''شعلۂ عشق''، ''جوش عشق''، ''دریائے عشق'' اور ''اعجاز عشق''

---

[1] سرگزشت حاتم۔ سید محی الدین قادری زور، ادارۂ ادبیات اردو، خیریت آباد، ۱۹۴۴ء۔ ص: ۹۳

[2] شاہ حاتم: حالات وکلام، مرتبہ: غلام حسین ذوالفقار۔ مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور ۱۹۶۴ء۔ ص: ۵۶

میر کی قدرے طویل مثنویاں ہیں۔ان میں بعض حصے ایسے ہیں جہاں شاعر واقعات بیان کرنے کے بجائے وحدت اور تسلسل کے ساتھ کسی خیال/فکر کو نظم کیا ہے۔میر کی مذکورہ مثنویوں کو اس تناظر میں دیکھیں تو ان سبھی میں ''عشق'' بنیادی موضوع کے طور پر ہے اور مثنوی کا آغاز ''عشق'' کی تشریح و تفسیر سے ہوتا ہے۔میرؔ نے جس عشق کا بیان کیا ہے وہ مادی/مجازی نہیں ہے، بلکہ مابعد الطبیعیاتی اور حقیقی ہے۔مثنوی ''شعلۂ عشق'' سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور — نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور
محبت ہے علت محبت سبب — محبت سے آتے ہیں کار عجب
محبت بن اس جا نہ آیا کوئی — محبت سے خالی نہ پایا کوئی
محبت ہی اس کارخانے میں ہے — محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے

انتخاب مثنویاتِ میر، مرتبہ: ڈاکٹر سر شاہ محمد سلیمان۔مطبوعہ نظامی پریس، بدایوں ۱۹۳۰ء۔ص:۱۳

مثنوی ''معاملاتِ عشق'' میں میرؔ کہتے ہیں۔

کچھ حقیقت نہ پوچھو کیا ہے عشق — حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ — عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھا جو رسول ہو آیا — ان نے پیغام عشق پہونچایا
عشق حق ہے کہیں نبی ہے کہیں — ہے محمد کہیں علی ہے کہیں
عشق عالی جناب رکھتا ہے — جبرئیل و کتاب رکھتا ہے
عشق حاضر ہے عشق غائب ہے — عشق ہی مظہر عجائب ہے

انتخاب مثنویاتِ میر۔ص:۴۷

یہاں کائنات کے تمام رنگ عشق کی وحدت میں ڈھل گئے ہیں۔خدا عشق کا محور ہے اور خلقت اس کے مختلف رنگ۔

دوسری مثال میں عشق کے حوالے سے میرؔ نے جو اشعار نظم کیے ہیں اس کی ایک اور مربوط مثال علامہ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' میں ملتی ہے جہاں اقبال نے عشق کو ایک قوت، ایک محرک اور ایک اعلیٰ مرتبت فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

جدید شاعری نے نظم میں جس فطری پن، اصلاحی نقطۂ نظر اور نیچر سے تعلق پر زور دیا اس عہد میں اس کی بہترین مثال میرؔ کی مختصر مثنویاں ہیں۔ ''جھوٹ''، ''برسات کا موسم''، ''ہولی''، ''گھر کا حال''، ''ہجو خانۂ خود'' بہ لحاظ نظم میرؔ کی مثنویوں میں انتخاب ہیں۔ میرؔ کی مختصر مثنویوں کے متعلق ڈاکٹر حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ:

''میر کی بعض مختصر مثنویاں جن میں موضوع کی وحدت اور تسلسل موجود ہے نظم میں شمار ہو سکتی ہیں۔''[1]

''جھوٹ'' ایک چھوٹی سی مثنوی ہے۔ اس کا موضوع جھوٹ سے پیدا ہونے والے فسادات اور اس کے سبب انسانی زندگی کو پہنچنے والا نقصان ہے۔ اسلوب بیان خطابیہ ہے۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے ؎

اے جھوٹ تجھ سے فتنے ہزاروں اٹھا کیئے ہنگامہ و فساد ہی ہرسو رہا کیئے
اے جھوٹ راستی سے نہیں گفتگو کہیں کہنے کو ہاں کہیں ہیں حقیقت میں ہے نہیں
اے جھوٹ اس زمانے میں کیوں کر چلے معاش ہے تنگ جھوٹ بولنے سے عرصۂ تلاش
سردار جس سے سب متعلق ہے کاروبار سچ بولنا ہے اس کے تئیں سخت ننگ و عار
مشکل حصول کام ہے یاں حاصل کلام باتوں ہی باتوں کام ہوا خلق کا تمام
اے جھوٹ دل مرا بھی بہت دردناک ہے ان کاذبوں سے صبح نمط جیب چاک ہے

(انتخاب مثنویاتِ میر۔ ص:۷۰۔۷۱)

میرؔ کی ایک مثنوی ''گھر کا حال'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں میرؔ نے بارش کے زمانے میں اپنے گھر کی خستہ اور خراب حالت کا، بہت ہی واقعاتی اور پُر تاثیر نقشہ پیش کیا ہے۔ میرؔ نے گھر سے متعلق چھوٹی چھوٹی جزئیات بیان کی ہیں۔ جس سے ان کے مشاہدے کی گہرائی و گیرائی نمایاں ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر چند شعر ملاحظہ فرمائیں ؎

کیا لکھوں میرؔ اپنے گھر کا حال اس خرابے میں میں ہوا پامال
گھر کہ تاریک و تیرہ زنداں ہے سخت دل تنگ یوسفِ جاں ہے
کوچۂ موج سے بھی آنگن تنگ کوٹھرے کے حباب کے سے ڈھنگ
چار دیواری سو جگہ ہے خم تر تنک ہو تو سوکھتے ہیں ہم

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص:۶۲

نونی لگ لگ کے جھڑتی ہے ماٹی　　آہ کیا عمر بے مزہ کاٹی
کیا تھمے مینہ سقف چھلنی تمام　　چھت سے آنکھیں لگی رہے ہیں مدام

(انتخاب مثنویاتِ میر۔ص:۷۲)

یہ سبھی اشعار گھر کی خاص حالت سے مربوط ہیں جس سے موضوع کی وحدت بنتی ہے، اور یہ وحدت ہی ان اشعار کو بلکہ پوری مثنوی کو ایک نظم میں منقلب کر دیتی ہے۔

فطرت کی منظر کشی کو جدید شاعری میں خاص اہمیت دی گئی۔ حالی، آزاد، اسمٰعیل میرٹھی نے فطرت کے حسن کو اس کے اصل رنگ میں روانی اور سادگی سے نظم کرنے کی کوشش کی۔ فطرت کی یہ منظر کشی گہرے مشاہدے کے ساتھ میؔر کی مثنوی ''برسات'' میں موجود ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

رت ہے برسات کی بہت پیاری　　موجزن جھیلیں ندیاں ساری
کھیت دھانوں کے لہلہاتے شاداب　　کر رہے ہیں نظر کی دلداری
کیا ہری دوب جنگلوں میں ہے　　سبز مخمل سے ہے سوز آبیاری
ہر طرف کھل رہے ہیں گل بوٹے　　جس سے شرمندہ باغ کی کیاری
ننھی ننھی برستی ہیں بوندیں!　　روح پر ہوتی ہے خوشی طاری
کوکلہ، بگلہ، کوئلیں، طاؤس　　اپنی تانیں سناتے ہیں پیاری

(بحوالہ جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ص:۶۳)

میؔر کی سبھی مختصر مثنویوں میں موضوع کی وحدت قائم ہے۔ یہاں یہ بات یقین سے کہی جا سکتی ہے اور اس میں کوئی مبالغہ بھی نہیں کہ تمام مختصر مثنویاں، ہجویں، شہر آشوب جو ولؔی، فائزؔ اور میؔر کے کلام میں ملتی ہیں، ان کی تخلیق اگر ۱۸۷۰ء کے بعد ہوئی ہوتی تو انھیں اردو شاعری کی تاریخ میں نظم جدید کے ذیل میں ہی شمار کیا جاتا۔

قصیدہ بھی روایتی نظم کی ایک صنف ہے۔ اس میں ایسے حصے کم یاب ہیں جن میں نظم جدید کی خصوصیت موجود ہو۔ قصیدے کے بالکل ابتدائی حصہ جسے ''تشبیب'' کہتے ہیں، اس میں شعرا کو موضوع کی آزادی حاصل ہوتی تھی۔ اس میں وہ طرح طرح کے موضوعات نظم کرتے تھے جو عموماً تسلسل اور موضوعاتی

وحدت کے حامل ہوتے تھے۔لیکن چوں کہ تشبیب میں بھی شاعر کا مقصد اپنی نادر فکر، مضمون بندی یا خیال سے اپنے ممدوح کو متوجہ کرنا/ دوسرے شعرا کے مقابلے میں اپنی انفرادیت قائم کرنا ہوتا تھا لہٰذا صناعی اور زبان کا پُرشکوہ استعمال اکثر تشبیب کے حصے کو گراں بار کر دیتا ہے جس سے نظم میں روانی اور فطری پن پیدا نہیں ہوتا جو نظم میں ہونا چاہیے۔اس کی عمدہ مثال سوداؔ کا ''لامیہ قصیدہ'' ہے، جس کا مطلع ہے۔

اٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

یہ قصیدہ حضرت علی کی منقبت میں ہے اور اس کی تشبیب ''بہاریہ'' ہے۔ برسات کے موسم اور اس کی کیفیات و تاثیر کا ایک طویل بیان ہے، لیکن زبان کی ثقالت، بیان کی شان وشوکت، منظر کی فطری تصویرکشی میں حارج ہوتی ہے۔قصیدہ کی ایرانی روش کے مطابق ہر شعر میں خیال کی پیچیدگی ہے۔

سوداؔ کے قصائد میں بعض تشبیب ایسی ضرور ہیں جن میں نئی نظم کی صفات پیدا ہوگئی ہیں۔ایک قصیدے کی تشبیب سے چند شعر ملاحظہ ہوں۔

فجر ہوتے جو گئی آج میری آنکھ جھپک — دی وہیں آ کے خوشی نے درِ دل پر دستک
پوچھا میں، کون ہے؟ بولی کہ میں وہ ہوں غافل — نہ لگے شوق میں جس کے، کبھو شائق کی پلک
ہے خوشی نام مرا، میں ہوں عزیز دلہا — زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوش دل اور لے مجھے جلدی ناداں — پھر خدا جانے، یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک
سن کے یہ مژدۂ جاں بخش جو میں کھولی آنکھ — اشعۂ نور کی سی مجھ کو نظر آئی جھلک
آنکھیں مل کر کے جو دیکھوں ہوں تو اک بادلہ پوش — سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پاؤں تلک

انتخاب قصائد، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۲۰۰۲ء۔ص:۸

ان اشعار میں 'خوشی' سے شاعر کا مکالمہ اور پھر 'خوشی' کی پیکر تراشی کی گئی ہے۔موضوع اور بیان کا باہمی ارتباط تشبیب کو نظم پارے کی حیثیت عطا کرتا ہے۔

سوداؔ کی بعض ہجووں میں بھی نظم کی خصوصیت موجود ہے۔ان ہجوؤں میں 'مخمس شہر آشوب'' اور قصیدہ ''در ہجو اسپ'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ان میں سوداؔ نے اپنے عہد کی زندگی کی تباہ حالی کا نقشہ کھینچا ہے۔''شہر آشوب'' سے دو بند پیش کیے جاتے ہیں۔

سخن جو شہر کی ویرانی کا کروں آغاز
تو اس کو سن کے کریں ہوش چغد کے پرواز
نہیں وہ گھر نہ ہو جس میں شغال کی آواز
کوئی جو شام کو مسجد میں جائے بہر نماز
تو واں چراغ نہیں ہے بجز چراغ غول

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس
کہ جس کے دیکھے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہوئے زندگی سے اُداس
بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغول

(کلیاتِ سودا (حصہ اوّل)۔ص:۲۶۵)

چند قصائد کی 'تشبیب'، دو ایک مخمسات کے علاوہ کچھ مثنویاں بھی ایسی ہیں جن کے عنوانات اور موضوع میں 'نظم' کی جھلک موجود ہے۔ ''مثنوی موسم سرما'' اور ''مثنوی موسم گرما'' براہِ راست جاڑے اور گرمی کی کیفیت اور اس کے خارجی مناظر کو پیش کرتی ہیں۔ چوں کہ سودا کا مزاج قصیدہ سے مطابقت رکھتا ہے اس لیے ان میں زبان کی شان وشوکت، بلند آہنگی اور مبالغہ آمیزی کی صفت پیدا ہوگئی ہے۔ مناظر کو حقیقت پسندانہ انداز میں سادگی کے ساتھ بیان کرنے کے بجائے شاعر کی طبیعت ہمیشہ کسی نادر پہلو کی تلاش میں رہتی ہے اور شاید اسی لیے ان مثنویوں میں موضوع/منظر کی کوئی مربوط تصویر نہیں بنتی۔ البتہ شاعر کے تخیل نے جہاں عام زندگی کی طرف توجہ کی ہے وہاں موسم کی ایک حقیقی اور مؤثر تصویر نمایاں ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ''مثنوی موسم سرما'' کے یہ حصے ملاحظہ فرمائیں۔

سردی اب کی برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید
صرصر صبح جان کھوتی ہے
تیر سی دل کے پار ہوتی ہے
کانپتے ہیں درخت و کوہ جبال
موسم دے ہے یا رو یا بھونچال
آگ بھی ٹھنڈ سے ٹھٹھرتی ہے
گودوں کے بیچ چھپتی پھرتی ہے
کوئی اب جا سے ہل نہیں سکتا
گھر سے باہر نکل نہیں سکتا
پھر جو کوئی ندان نکلے ہے
ٹھنڈ کے مارے جان نکلے ہے
لپٹے رہتے ہیں روئی میں مجبور
جس طرح ناشپاتی و انگور

(کلیاتِ سودا (حصہ اوّل)۔ص:۲۸۷۔۲۸۸)

سودؔا کی ایک مثنوی چھڑی کی تعریف میں ''مثنوی در تعریف چھڑی'' کے عنوان سے ہے۔ اس کا ابتدائی حصہ موضوع کی مرکزیت اور بیان کی واقعیت دونوں اعتبار سے قابلِ توجہ ہے۔

ہوتی ہے دنیا میں جو کچھ تحفہ چیز — سب سے ہے سودا کو یہ لاٹھی عزیز
کوچ و مقام اس کا ہے سب اپنے ہاتھ — جب کہیں چلیے تو ہے بے عذر ساتھ
ہاتھ میں رکھتے ہیں اس کو ہوش مند — ڈرتے ہیں سب اس سے درند و گزند
کھینچ نہ سکیے جہاں شمشیر و تیغ — اس کو لگا بیٹھے وہاں بے دریغ
اتنا کم آزار اور ایسا شفیق — اور بھی کوئی کسی کا ہے رفیق
کس میں یہ توفیق ہے کچھو خیال — ہاتھ پکڑے گرتے کو لیوے سنبھال

کلیاتِ سودا (حصہ اوّل)، مرتبہ: ڈاکٹر امرت لعل عشرت۔ ص:۲۷۱

میرؔ و سودؔا کے معاصرین میں ایک نام میرؔحسن کا ہے۔ میر حسن نے اردو کی شاہکار مثنوی ''سحرالبیان'' نظم کی۔ روایتی رجحان کے مطابق میر حسن نے ایک عشقیہ داستان نظم کی ہے۔ اس میں مختلف موقعوں، حالتوں اور کیفیتوں کی بڑی دلکش تصویریں بنائی گئی ہیں۔ اس میں فطرت، معاشرہ، تہذیب اور انسانی نفسیات کے مختلف نمونے ملتے ہیں۔ مثنوی میں ایک بنیادی واقعہ/ خیال ہوتا ہے اور ضمناً اس ایک واقعہ کے مختلف ذیلی واقعات بھی ہوتے ہیں۔ یہ سبھی ایک دوسرے سے باطنی طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ روایتی طور پر ہر مثنوی، طویل مثنوی میں جو ذیلی حصے آتے ہیں ان کا بھی کوئی نہ کوئی عنوان ہوتا ہے اور اس حصے میں اسی عنوان سے متعلق موضوع نظم ہوتا ہے۔ ایک کل کی حیثیت سے دیکھیں تو پوری مثنوی اپنے داخلی ارتباط کے ساتھ ایک طویل نظم ہوتی ہے، اور مثنوی کے ذیلی حصے بھی اپنے آپ میں مکمل نظم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر پرستاں کے باغ کا منظر ملاحظہ کیجیے۔

وہاں ایک تھا سیر کا اس کی باغ — کہ جس کے گلوں سے ہو تازہ دماغ
ریاحین و گل اس میں انواع کے — طلسمات کل اس میں انواع کے
طلسمات کے سارے دیوار و در — نہ یاں کے سے کوٹھے نہ یاں کے سے در
مطلّا، منقش، شبک تمام — یہ کیا ہو، جو ہو دھوپ کا اس میں تام
گرے چھن کے واں اس لطافت سے دھوپ — کہ زردی کا جوں زعفران پر ہو روپ

حامدی کاشمیری نظم کے داخلی ربط کے بجائے موضوع کے ظاہری تسلسل اور یکساں کیفیت کے اشعار کو ہی نظم پاروں میں شمار کرتے ہیں، چنانچہ وہ پوری مثنوی کو نظم نہیں کہتے بلکہ اس کے کچھ خاص حصوں کو ہی جس میں ایک سی کیفیت/منظر کا بیان ہے، نظم کے آثار میں شمار کرتے ہیں۔ ''سحر البیان'' کے حوالے سے انھوں نے لکھا:

''اس مثنوی کے بعض حصے جو ایک انفرادی نظم کی اہمیت بھی رکھتے ہیں، مرقع پیش کرتے ہیں، مثلاً کہانی کی ہیروئن بدر منیر، بے نظیر کی جدائی میں جذبات اور افعال کے نفیس اور نفسیاتی مرقع، شادی بیاہ کے رسوم، معاشرتی زندگی کے پہلوؤں یا باغ کی منظر کشی قابلِ توجہ ہے۔''[1]

میر حسن کے علاوہ بعض دوسرے مثنوی نگار مثلاً دیاشنکر نسیم، قلق لکھنوی اور نواب مرزا شوق کی تخلیقات میں بھی موضوعی تسلسل والے حصے ملتے ہیں۔ جنھیں نظم کہا جا سکتا ہے۔

موضوعاتی شاعری کے امکانات مروجہ اصناف اور ہیئتوں میں موجود تھے۔ مثنوی کے بارے میں حالی نے ''مقدمہ'' میں یہ بات کہی کہ یہ صنف مسلسل اظہار کے لیے اپنے اندر پوری وسعت رکھتی ہے۔ حامدی کاشمیری نے نظم کے ابتدائی نقوش کا جائزہ لیتے ہوئے بعض دوسری اصناف میں پوشیدہ امکانات کو بھی تلاش کرنے کی سعی کی ہے۔ قطعہ اور رباعی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''قطعہ اور رباعی میں بھی نظم پاروں کی گنجائش تھی، خاص کر قطعہ میں موضوع کی تعمیر اور ارتقا کے امکانات پوشیدہ تھے۔ یہاں بھی شعرا انتشار خیال کا شکار رہے۔''[2]

رباعی میں مختصر ترین نظم کے امکانات پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے مزید لکھا:

''رباعی اردو شاعری میں مختصر ترین نظم، جو جدید دور میں خاصی مقبول ہے کا عمدہ نمونہ بن سکتی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہوسکا، یہ صنف قطعہ کی طرح روایت کی زنجیر سے آزاد نہ ہوسکی۔''[3]

قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی اور قطعہ جیسی مسلسل اظہار کی شعری صورتیں فارسی کے اثر سے اردو میں داخل ہوئیں اس لیے ان سب پر روایت کا گہرا اثر ہے۔ درباری زندگی نے نہ صرف قصیدہ بلکہ مثنوی،

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ص:۶۴

[2] ایضاً۔ص:۶۶

[3] ایضاً۔ص:۶۶

قطعہ اور رباعی کی بھی آزادانہ پیش کش کو متاثر کیا۔ شعرا کی دربار تک پہنچنے کی کوشش اور مادی منفعت کی خواہش نے قصیدے کے فن کو مجروح کیا اس میں شک نہیں کہ اس صنف نے شاعروں کی ندرت فکر، ان کی علمیت اور بیان پر ان کی قدرت کو خوب اُبھارا۔ خامی یہ ہوئی کہ اس کا دائرہ تعریف وتقریض تک محدود رہا۔ مثنوی عشقیہ داستان کے بیان تک محدود رہی۔ قطعہ اور رباعی کا حال گزر چکا۔ غرض کہ کسی بھی صنف میں، موضوع کے اختصاص کے ساتھ خیال اور باطن کے اظہار کی کوئی ایسی صورت نہیں نکلی جو مستقبل میں ایک متعین روایت کی حیثیت اختیار کر سکے۔ شعرا اپنی ذہنی کاوش سے کچھ مربوط تصویریں ضرور بناتے تھے لیکن یہ ناکافی تھیں۔ مستثنیات میں قلی قطب شاہ، ولؔی، فائزؔ اور میرؔ کی تخلیقات نظم جدید کے تصور کی ابتدائی نقوش معلوم ہوتی ہے۔

نظم کا جدید تصور ابھی تشکیل پا رہا تھا اور اسے ایک مستحکم روایت کی شکل دینے کی بالکل ابتدائی کوششیں ہو رہی تھیں کہ غالبؔ کی شخصیت اردو شاعری کے افق پر پورے آب وتاب کے ساتھ روشن تھی۔ لیکن نئی نظم ابتدائی مرحلے میں تھی اور غالب اپنی ادبی روایت کا آخری بڑا ترجمان عمر کے آخری پڑاو پر۔ دونوں کا اتصال ممکن نہ تھا اور ہوتا بھی تو کہنا مشکل ہے کہ غالبؔ کی جدت تراز طبیعت اسے کس طرح قبول کرتی۔

غالبؔ کا شعری مرتبہ اور انفرادیت، ان کی غزلوں سے قائم ہے۔ انھوں نے غزل کو موضوع اور اسلوب دونوں لحاظ سے ایک نئی شگفتگی عطا کی۔ حسن وعشق کے مسئلے کے ساتھ زندگی اور دنیا کے کاروبار پر فکری توجہ کی۔ غزل اب محض دلی کیفیات کے اظہار کا نام نہ تھی۔ اس میں زمین وآسمان کے درمیان بدلتی نت نئی مشکلوں اور زمانے کے بدلتے مزاج کو استفہام کے انداز میں عقلی بنیادوں پر سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ بقول آل احمد سرور: ''اردو غزل میں غالب ایک نیا خیال، ایک نیا تفلسف، ایک نیا گوشۂ فکر، ایک نیا ذہن، ایک نیا شعور لاتے ہیں۔''[1]

غالب کے یہاں جو قطعات یا مثنویاں ملتی ہیں ان میں نظم کی مطلوبہ خصوصیت بہت کم ہے۔ قطعہ ''درمدح ڈلی'' اور ''بیسنی روٹی'' میں موضوع کی وحدت بڑی حد تک قائم ہے۔ ایک مثنوی ''درصفت انبہ'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں آم کی تعریف کی گئی ہے۔ لیکن خامی یہ ہے کہ اس میں آم کی تعریف/ یا اس کی صفات کا بیان بہت کم ہوا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

---

[1] نئے اور پرانے چراغ۔ ص: ۱۷۱

ہاں دل دردمندِ زمزمہ ساز | کیوں نہ کھولے درِ خزینۂ راز؟
خامہ کا صفحے پر رواں ہونا | شاخ گل کا ہے گلفشاں ہونا
مجھ سے کیا پوچھتا ہے، کیا لکھیے؟ | نکتہ ہائے خرد فزا لکھیے
بارے، آموں کا کچھ بیاں ہوجائے | خامہ، نخلِ رُطب فشاں ہوجائے
آم کا کون مرد میداں ہے؟ | ثمر و شاخ گوے چوگاں ہے
تاک کے جی میں کیوں رہے ارماں؟ | آئے، یہ گوے اور یہ میداں
آم کے آگے پیش جاوے خاک | پھوڑتا ہے جلے پھپھولے، تاک

دیوانِ غالب، مرتبہ: امتیاز علی خاں عرشی۔ ص: ۱۴۶

یہاں غالب پہلے اپنی موزوں اور زمزمہ ساز طبیعت کو مائل بہ کلام کرتے ہیں پھر یہ بتاتے ہیں کہ قلم اگر صفحے پر چل پڑے تو گلفشانی کرتا ہے۔ گویا صناعی اور ہنرمندی کا جوہر بھی طبیعت دکھاتی ہی ہے۔ مثنوی کا آخری حصہ جو طوالت کی وجہ سے درج نہیں کیا گیا، آم بھیجنے والے کی قصیدہ خوانی پر مبنی ہے۔

اب تک جن شعرا کے کلام میں نظم کے حصے اور اس کی خصوصیات دریافت کی گئیں، بنیادی طور پر وہ سبھی غزل، قصیدہ یا مثنوی میں اپنے تخلیقی ردّعمل کا اظہار کرتے تھے۔ ان کے یہاں مثنوی یا بیانیہ شاعری کی دوسری اصناف تخلیقی اظہار کا ثانوی وسیلہ تھیں۔ لہٰذا ارتکاز کے ساتھ کسی موضوع پر مسلسل اظہار کی طرف ان شعرا کی توجہ نہ ہوئی۔ اردو شاعری کی تاریخ میں قلی قطب شاہ پہلا شاعر ہے جس کے کلام میں نظم کا انداز ملتا ہے۔ لیکن اس کی غزل نما نظمیں اپنے موضوع سے مربوط اور مکمل نظم کے نمونے پیش نہیں کرتیں۔ میرؔ کی مثنویوں میں البتہ یہ خصوصیت ضرور ہے کہ اس میں موضوع کی تشکیل اور تعمیر و تنظیم پر توجہ کی گئی ہے۔ لیکن 'ارتقاء' کی شرط اس پر بھی نہیں لگائی جا سکتی اور نہ ہی نظیر اکبرآبادی کی نظموں پر، جو قدیم شاعری کی تاریخ میں اپنے سے قبل اور بعد کے شعرا میں نظم کا سب سے پُرقوت شاعر تھا۔ قلی قطب سے لے کر نظیر تک روایتی اصناف میں نظم کے جو نمونے ملتے ہیں ان سے نظم کا ابتدائی نقش ہی اُبھرتا ہے اور یہ نقش بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں کہی جانے والی نظم کی قابلِ قبول مثال پیش نہیں کرتے۔

نظیر اکبرآبادی اس پورے عہد میں واحد شاعر ہے جس نے موضوع و اظہار کی تمام روایتی پابندیوں اور سانچوں سے ہٹ کر بنیادی طور پر نظم میں اپنے تجربات و مشاہدات بیان کیے۔ دورِ قدیم کے

شاعروں میں نظیر کی اہمیت اس لیے ہے کہ اس نے پہلی بار شعوری طور پر کسی خاص موضوع/عنوان پر شاعری کی۔ نظیر نے غزل کی مقبول عام صنف کے بجائے 'نظم' کا انتخاب کیا اور اس میں بھی انھوں نے وہ موضوعات منتخب کیے جن سے خواص کے بجائے عوام کو دلچسپی ہوئی۔

نظیر کی نظمیں زیادہ تر خارجی مناظر کی تصویر پیش کرتی ہیں۔ ان نظموں میں شاعر کی قوت مشاہدہ، اپنے ماحول سے اس کی گہری دلچسپی اور زبان و بیان پر قابلِ رشک گرفت کا اظہار ہوتا ہے۔ نظیر اپنے موضوع کے مختلف پہلوؤں کو وضاحت و تفصیل سے نظم کرتے ہیں اس طرح کہ موضوع کا ایک قابل قبول مکمل خاکہ اپنے تمام رنگوں کے ساتھ روشن ہو جاتا ہے۔

نظیر نے فطرت پر جو نظمیں کہی ہیں اس کی منظر نگاری قابل دید ہے۔ بارش کی خوش کن سرمست فضا، جاڑے کی شدید ٹھنڈ، گرمی کی پریشان کر دینے والی اُمس کی متحرک تصویریں نظیر کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثال کے لیے ''برسات کی بہاریں'' سے کچھ بند ملاحظہ فرمائیں۔

بادل ہوا کے اوپر، ہو مست چھا رہے ہیں   جھڑیوں کی مستیوں سے دھومیں مچا رہے ہیں
پڑتے ہیں پانی ہر جا، جل تھل بنا رہے ہیں   گلزار بھیگتے ہیں، سبزے نہا رہے ہیں
کیا کیا مچی ہیں یارو، برسات کی بہاریں

بادل لگا ٹکوریں، نوبت کی گت لگاویں   جھینگر جھنگار اپنی سُر نائیاں بجاویں
کر شور مور بگلے، جھڑیوں کا منہہ بلاویں   پی پی کریں پپیہے، مینڈک ملاریں گاویں
کیا کیا مچی ہیں یارو، برسات کی بہاریں

گلزارِ نظیر۔ص:۱۱۱

زبان تصنع سے پاک صاف اور سادہ، بیان بھی ویسا ہی دلکش اور متحرک ہے۔ مستی میں منڈلاتے ہوئے بادل، بوندوں کی رم جھم، بادل کی گرج، رعد کی چمک، سبزوں کی لہلہاہٹ، مور، پپیہے، مینڈک کا خروش ــــ یہ سب مل کر ایک زندہ مرقع پیش کرتے ہیں۔

نظیر کی شاعری حقیقتاً عوامی جذبات اور ماحول کی شاعری ہے۔ اس میں ہر سطح کی عوامی زندگی کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ کھیل کود کا اکھاڑہ، کھانے پینے کی چیزیں، موسم کا حال، اخلاقیات کی باتیں غرض کہ زندگی کا ہر پہلو نظیر کے یہاں عوامی زندگی کا ترجمان ہے۔ ان کی پیش کردہ تصویروں میں خواص بھی نظر آتے ہیں

لیکن ہر موقع پر خواص اور امرا کے متوازی وہ زندگی بھی ہے جس میں متوسط طبقہ کی مجبوریاں اور محرومیاں ہیں۔ چنانچہ جاڑے میں ایک طرف امیر کے گھر کا نقشہ ہے تو دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو اپنی گدڑیوں میں ٹھٹھر رہے ہیں۔ انھیں اخروٹ، بادام میسّر نہیں تو تل کے لڈو ہی ان کے لیے میوہ ہے۔ نظیر جب پھلوں کا ذکر کرتے ہیں تو بیش تر انھیں پھلوں کا ذکر ہوتا ہے جو عوام کی دسترس میں ہیں اور اس خوبی سے کہ سنترہ، تربوز، ککڑی کوئی عام موسمی پھل نہیں رہ جاتے۔ ''آگرے کی ککڑی'' ایک عمدہ نظم ہے۔ بیان کی سادگی اور روانی کے ساتھ نظیر کے یہاں اشیا کو نظر کے سامنے موجود کر دینے کا ملکہ تو ہے ہی، اس نظم میں ان کا تخلیقی جوہر ایک دوسری جہت سے نمایاں ہوا ہے۔ اس میں نظیر تشبیہ کے تسلسل سے حسن کاری کرتے ہیں۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

کیا پیاری پیاری میٹھی اور پتلی پتلیاں ہیں — گنے کی پوریاں ہیں، ریشم کی تکلیاں ہیں
فرہاد کی نگاہیں، شیریں کی ہنسلیاں ہیں — مجنوں کی سرد آہیں، لیلیٰ کی انگلیاں ہیں
کیا خوب نرم و نازک، اس آگرے کی ککڑی
اور جس میں خاص کافر اسکندرے کی ککڑی

میٹھی ہے جس کو برفی گلابی کہیے — یا حلقے دیکھ اس کو تازی جلیبی کہیے
تل شکریوں کی پھانکیں، اب یا امرتی کہیے — سچ پوچھیے تو اس کو دندان مصری کہیے
کیا خوب نرم و نازک، اس آگرے کی ککڑی
اور جس میں خاص کافر اسکندرے کی ککڑی

(گلزار نظیر۔ ص: ۱۲۴)

نظیر کا تخیل بہت وسیع اور مشاہدے کی نگاہ بہت تیز اور گہری ہے۔ ہر بند میں ککڑی کی خصوصیت تشبیہات کی جدت کے ساتھ ایک نئی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ غور کریں تو پوری نظم تشبیہات کے اسی تسلسل اور حسن سے تعمیر کی گئی ہے۔

نظیر کے کلام میں بعض نظمیں ایسی ہیں جن کی حیثیت اخلاقی اور فلسفیانہ ہے۔ ''آدمی نامہ''، ''مفلسی''، ''بنجارہ نامہ'' اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ ''آدمی نامہ'' نظیر کی معروف نظم ہے۔ اس میں نظیر سماجی زندگی کے اقداری اصولوں سے نکل کر فرد کو اس کی بشریت کی روشنی میں دیکھتے ہیں فرد کا اس کے افعال کی نسبت سے سماجی مرتبہ کچھ بھی ہو نظیر کے نزدیک اس کا آدمی ہونا بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

نظیر کی شاعری ایک زمانے تک قابلِ اعتنا نہ سمجھی گئی۔ خود ان کے معاصرین اور مابعد ادیبوں نے انھیں سوقی شاعر کہا، لیکن جب جدید نظم کی تحریک شروع ہوئی تو اس کے بنیاد گزاروں نے اُسی راستے کو اختیار کیا جسے نظیرؔ اپنی طباعی سے ہموار کر چکے تھے۔ آزاد نے شاعری میں ملکی عناصر کی شمولیت پر جس قدر زور دیا، تشبیہات و استعارات کی پر پیچ وادیوں سے نکلنے کی تلقین کی، اور مبالغہ سے دور رہنے کے لیے کہا، نیز حالیؔ نے جس 'نیچرل شاعری' کی بحث اپنے مقدمہ میں اٹھائی، نظیر کی شاعری شمالی ہند میں اس کا بہترین نمونہ تھی۔ آزاد اور حالی نظیر کے کلام سے متعارف ہی نہیں اچھی طرح واقف بھی تھے۔ مگر خواجہ حالی نے نیچر کی ترجمانی، حقیقت پسندی اور غیر آرائشی شاعری کی وکالت کرنے کے باوجود نظیر اکبر آبادی کا ذکر ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں کہیں نہیں کیا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ نئی شاعری کو رواج دینے اور اس کی پُر زور حمایت کرنے کے باوجود آزادؔ اور حالیؔ کا شعری مزاج اور ذوق روایتی طور پر مشرقی تھا۔ یہ بات حالی کی شاعری و عملی تنقید اور آزاد کی نظموں کے نمونوں میں واضح دکھائی دیتی ہے۔ چنانچہ نئے شعری نظریات رکھنے کے باوجود ان کے سامنے فن پارے کے حسن و قبح کے جو اصول تھے اس میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ البتہ ادب کے ''اصلاحی'' ہونے کی شرط پر یہ سبھی سختی سے قائم رہے۔

مشرق کی شعری روایت میں فن پارے کی تعین قدر کے لیے عموماً اساتذہ کے کلام اور ان کی رایوں کو بطور اصول اور دلیل کے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اردو کے بعض استاد شاعر نظیر کے کلام کو غیر معیاری خیال کرتے تھے۔ انھیں نظیر کی شاعری کے موضوعات اور زبان دونوں سے شکایت تھی۔ دراصل نظیر نے روایتی شاعری کے محاورے اور موضوع دونوں سے انحراف کیا تھا۔ شیفتہؔ جنھیں اردو تذکرہ نگاروں میں اپنی تنقیدی بصیرت اور نسبتاً معروضی رائے دینے کی وجہ سے خاص اہمیت حاصل ہے، نظیرؔ کو 'بازاری/سوقی شاعر'' کا لقب دے چکے تھے۔ جب کہ شیفتہ بھی راست بیانی، سادہ کلامی اور تصنع و تکلف سے عاری شاعری کو پسند کرتے تھے۔ حالیؔ کی ذہنی تربیت اور شعری نقطۂ نظر کی تشکیل میں شیفتہؔ اور سرسید کے خیالات نے سب سے زیادہ اثر ڈالا۔ حالیؔ کی طبیعت کو بھی مبالغے سے نفرت تھی۔ وہ کلام میں سادگی اور اس کے اصلاحی پہلو کو پسند کرتے تھے۔ شاعری کے ''لفظاً و معنیً'' نیچرل ہونے پر اصرار کرتے تھے، لیکن اس کے باوجود وہ نظیرؔ اکبر آبادی کو قابلِ لحاظ شاعر کی حیثیت سے تسلیم نہ کر سکے۔ نظیر کے متعلق انھوں نے کچھ کہا بھی تو کلام میں الفاظ کی کثرت استعمال میں ان کی برتری تسلیم کی۔ آزادانہ طور پر شاعری کے متعلق کوئی رائے قائم نہیں کی۔

حالؔی کے الفاظ ہیں:

''آج کل یوروپ میں شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے کیا جاتا ہے کہ اس نے اور شعرا سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں۔ اگر ہم بھی اس کو معیار کمال دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔ اگر چہ نظیر اکبر آبادی نے شاید میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ مگر اس کی زبان کو اہلِ زبان کم مانتے ہیں۔''[1]

آخری جملے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ نظیر کے سلسلے میں حالؔی شیفتہؔ کی رائے کو اہمیت دے رہے ہیں۔ جب کہ واقعہ یہ ہے کہ نظیر کی شاعری جدید شاعری کے اصولوں کے عین مطابق تھی۔ ڈاکٹر فیلنؔ لکھتا ہے:

"(In the written literature by far the largest number of extracts have been made for NAZIR, the only true Hindustani Poet according to the European standard of true poetry."2

(ترجمہ: تحریری علم ادب میں اب تک سب سے زیادہ نظیر کے کلام سے انتخاب کیا گیا ہے۔ حقیقی معنوں میں صرف یہی ایک ہندوستانی شاعر ہے جس کی شاعری اہلِ فرنگ کے نصاب کے مطابق سچی شاعری ہے۔)

یہاں فیلنؔ نظیر کو اس نئی شاعری کا نمائندہ قرار دیتا ہے جس کی ترویج انگریزی شاعری اور ادب کی روشنی میں حالؔی اور آزاد نے کی۔ حالؔی اور آزادؔ نے نظیر کا ذکر کرنا پسند نہیں کیا جب کہ فیلنؔ کی نظر میں صرف نظیر کا کلام مغربی معیار کے مطابق ''سچی شاعری'' کہا جا سکتا ہے۔ یہ تضاد دراصل دو مختلف تہذیبوں اور شعری رویوں کا ہے۔ فیلنؔ کا نقطۂ نظر اور اس کی ادبی ترجیحات انگریزی ادب سے وابستہ ہیں اور حالی و آزاد مشرقی روایت کے پروردہ ہیں، لہٰذا نظیر کے حوالے سے دونوں کے ردّ و قبول میں فرق آنا لازمی ہے۔

1۔ مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ص: ۲۳۱

2. A New Hindustani-English Dictionary(Preface) by-S.W. Fallon, P:VIII

فیلنؔ نہایت سنجیدگی سے اس مسئلہ پر بھی غور کرتا ہے کہ آخر اردو زبان و ادب کے محققین اور معتبر شخصیات نے نظیر کی شاعری کو قابلِ توجہ کیوں نہیں خیال کیا۔ وہ اپنی فکری کاوش سے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:

"The poetry which he has evolved from common things- as no other Hindustani poet has condescended, or been able to do- is ignorantly regarded by native scholars as the surest proof that he was no poet. "He has written" they say, "on such common subjects as flour and dal (pulse), flies and mosquitoes."1

(ترجمہ: جس قسم کے شاعرانہ خیالات اس نے (نظیر نے) ان معمولی چیزوں سے پیدا کیے ہیں جن پر اور ہندوستانی شاعروں نے لکھنا یا تو کسرِ شان سمجھا یا ان کو لکھنے کی قابلیت ہی نہ تھی، انھیں کو ہندوستانی محققین ناواقفیت سے اس بات کو نہایت یقین ثبوت خیال کرتے ہیں کہ وہ کوئی شاعر نہ تھا۔ یہ حضرات فرماتے ہیں کہ ''اس نے اس قسم کی مبتذل چیزوں پر لکھا ہے۔ آٹا۔ دال۔ مکھی۔ مچھر۔)

یعنی فیلنؔ کی نظر میں نظیؔر کے شعری کردار پر حرف آنے کی اصل وجہ موضوعات کا عامیانہ پن اور بیان کا عوامی لہجہ تھا، جسے ان کے معاصرین کا ادبی ذوق قبول کرنے کو تیار نہ تھا۔ حالؔی اور آزادؔ اگرچہ پیرویِ مغرب کے داعی اور شاعری کے نئے منشور کے بانی تھے، لیکن ان کی تربیت بھی ذوق، غالب اور شیفتہ کے زیرِ اثر ہوئی تھی۔ اس لیے ماقبل بزرگ شاعروں سے مختلف نوع کی شاعری کے بنیادگزار ہونے کے باوجود یہ حضرات نظیر کے کلام کی تحسین سے معذور تھے۔

نظیر کی طرح حالی، شبلی، آزاد اور مابعد کے شاعروں کے یہاں بھی مختلف رنگوں سے ایک مجموعی تصویر بنانے یا ایک تصویر کے مختلف رُخ دکھانے کا عمل ملتا ہے۔ گویا نظیر اکبرآبادی کی نظم نگاری کے اثرات خواہ شعوری ہوں یا غیر شعوری، جدید شاعری کی تحریک پر مرتب ہو رہے تھے۔ جدید نظم پر نظیر کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

---

1. A New Hindustani-English Dictionary(Preface) by-S.W. Fallon, p:IX

''غدر کے بعد اردو شاعری نے جو نیا جنم لیا ہے اور نظم نگاری کی جو تحریک پھیلی ہے۔ اس میں کہیں شعوری اور کہیں غیر شعوری طور پر نظیر کا اثر برابر کام کرتا رہا ہے۔ حالی اور آزاد جو جدید نظم اردو کے دو زبردست معمار ہیں، نظیر سے اثر قبول کیے بغیر نہیں رہ سکتے تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں تو یہ اثر اور بھی واضح اور نمایاں ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ ہماری زبان میں اگر ''ریچھ کا بچہ''، ''کورا برتن''، ''تندرستی نامہ''، ''اوس''، ''موسم زمستاں''، ''برسات کی بہاریں''، ''ہنس نامہ''، ''مفلسی'' وغیرہ نظمیں موجود نہ ہوتیں تو ''برکھارت''، ''رحم و انصاف کا جھگڑا''، ''اسلم کی بلی''، ''دال'' اور حالی اور اسمٰعیل کی اسی قسم کی نظمیں ابھی نہ جانے کتنی دیر بعد ہم کو ملتیں اور ان کے راستے میں نہ جانے کیا کیا دقتیں ہوتیں۔''[1]

نظیر سے قبل نظموں کے جو نمونے ملتے ہیں ان کی حیثیت ضمنی یا ثانوی کہی جا سکتی ہے۔ قلی قطب شاہ، ولؔی، فائزؔ اور میرؔ کی نظموں میں نظیؔر کی نظموں کے مقابلے موضوعات کی وسعت اور بیان کی سادگی و ہمہ گیری کم ہے۔ قلی قطب کی نظموں میں ہیئت و اسلوب کا تنوع نہیں، موضوع میں تنوع ہے لیکن موضوع کا جیسا احاطہ اور تفصیلی بیان نظیؔر کرتے ہیں وہ قلی قطب شاہ کے کلام میں نہیں ہے۔ فائزؔ نے جو نظمیں کہی ہیں ان کے موضوع اور طرز ادا میں بڑی یکسانیت ہے۔ میرؔ نے اگر چہ مختلف موضوعات پر نظمیں کہی ہیں اور یہ فن کے لحاظ سے بھی خاصی پختہ اور ترقی یافتہ صورت میں ہیں، اس کے باوجود نظم نگاری کے اصول کے مطابق میرؔ کی سبھی نظمیں نظیؔر کی نظموں کی فنی، موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح تک نہیں پہنچتیں۔ اس عہد کے شعرا کی تخلیقی صلاحیت کا بہترین استعمال، غزل، قصیدہ، قطعہ، مثنوی، شہر آشوب میں ہوا۔ موضوع کی تخصیص کے ساتھ ابھی تک کسی نے اپنی تمام تر صلاحیت نظم گوئی کے لیے وقف نہیں کی تھی۔ نظیؔر اس پورے ادبی منظر نامے میں نظم کے پہلے باقاعدہ اور سب سے پُر قوت شاعر کی حیثیت سے نمایاں ہوتے ہیں۔ پروفیسر حامدی کاشمیری کا خیال ہے:

''نظیر نے قدیم دور میں شعوری یا غیر شعوری طور پر نظم کے موضوعی تصور کو عام کرنے میں اہم ترین حصہ ادا کیا ہے۔ ان کی نظموں میں خیال کی مرکزیت اور وحدت ملتی ہے۔''[2]

---

[1] ادب اور زندگی۔ ص: ۲۹۴۔۲۹۵

[2] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۷۴

اب نظیر کی شاعرانہ حیثیت کو ایک لمحے کے لیے اگر ہم ''سوقیانہ'' سمجھ کر کم تر گردان لیں یا نظر انداز کر دیں تب بھی نظیر کی اس خدمت اور توجہ کو فراموش نہیں کیا جا سکتا جو انھوں نے اردو نظم کے لیے کی۔ انھوں نے موضوعی شاعری کے تصور کو نہ صرف عام کیا بلکہ کثرت سے نظمیں لکھ کر اس کی تعمیر کے طریق ہائے کار کو بھی روشن کر دیا۔



مئی ۱۸۷۴ء میں ''انجمن پنجاب'' کے زیر اہتمام جدید طرز کے مشاعروں کی بنیاد ڈالی گئی۔ اس میں روایتی انداز میں ''مصرع طرح'' پر شعر کہنے کی بجائے شاعروں کو کسی خاص موضوع پر شعر کہنے کی دعوت دی گئی۔ مشاعروں کے سرپرست کرنل ہالرائڈ ناظم تعلیمات پنجاب تھے۔ اس جدید قسم کی شاعری کے انعقاد اور اس کے لیے سازگار فضا تیار کرنے میں محمد حسین آزاد پیش پیش تھے، لیکن اس کا منصوبہ اور بنیادی تحریک آزاد کی نہیں تھی۔ دراصل یہ کام سرکاری طور پر حکومت کے مقاصد کے تحت ہو رہا تھا۔ 'انجمن پنجاب' ایک کثیر المقاصد انجمن تھی جس کے ذمہ زبان، تعلیم، صنعت اور تجارت کو فروغ دینا تو تھا ہی، ساتھ ہی یہ مقصد بھی شامل تھا:

> ''۴۔ معاشرتی، ادبی، سائنسی اور عام دلچسپی کے سیاسی مسائل پر تبادلۂ خیالات، حکومت کے تعمیری اقدامات کو مقبول بنانا، ملک میں وفاداری اور مشترکہ ریاست کی شہریت کو فروغ دینا، اور عوام الناس کی خواہشات اور مطالبات کے مطابق حکومت کو تجاویز پیش کرنا۔''
>
> ''۵۔ مفاد عامہ کے تمام اقدامات میں صوبے کے تعلیم یافتہ اور با اثر طبقوں کو حکومت کے افسروں سے قریب تر لانا۔''[۱]

ممکن ہے یہ سارے کام حکومت خلوص اور نیک نیتی سے کر رہی ہو لیکن یہ بھی ایک آفاقی حقیقت ہے کہ استعمار زدہ ملک میں حکومت کی جانب سے عوام کی ترقی اور اس کے مطالبات کی تکمیل کے لیے کیا جانے والا ہر عمل پوری طرح استعماری قوت کے مفادات سے مربوط ہوتا ہے۔ اس میں حکومت ملکی اور عوامی مفادات سے زیادہ اپنے مفادات کا خیال رکھتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں انگریز حکومت نے عوام کی ترقی کے لیے، ان کے مطالبات اور ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے، صنعت و حرفت کے فروغ اور سائنس، سماجی

---

[۱] رسالہ صحیفہ۔ شمارہ: چالیسواں۔ جولائی ۱۹۶۷ء، ص: ۷۸

علوم اور دیسی زبان کی ترقی کے لیے کوشش کی۔ لیکن اس کے ساتھ حکومت اپنے استحکام کے لیے بھی کام کر رہی تھی۔ وہ عوام میں حکومت کے تئیں وفاداری کا جذبہ پیدا کرنا چاہتی تھی۔ اس کے لیے ملک کے تعلیم یافتہ اور بااثر طبقے کو حکومت کے قریب لایا گیا۔ انجمن کے تحت ہونے والے مشاعرے اسی سلسلے کی کڑی ہو سکتے ہیں کہ اس میں امیر، رئیس اور پڑھا لکھا طبقہ ہی شامل ہوتا تھا۔ شاعروں کے اجتماع کی کمیٹی یا انجمن مشاعرہ کے بنیادی مقاصد یہ تھے:

''ان اجتماعات کا مقصد یہ ہے کہ عشق و محبت کے موضوعات اور کسی حکمراں کی تعریف پر مشتمل شاعری سے قطع نظر نظمیں کہنے اور ان کے ترجمے کرنے کی حوصلہ افزائی کی جائے، تاہم انھیں بالکل نظرانداز بھی نہ کیا جائے۔ ایک اور اہم مقصد یہ ہے کہ وسط ایشیا اور ہندوستان کی دیسی اور مشرقی کلاسیکی زبانوں کو ترقی دی جائے۔ اس غرض سے سنسکرت، عربی اور فارسی میں ادبی موضوعات پر بحث و تمحیص اور شاعرانہ طبع آزمائی کی حوصلہ افزائی کی جائے۔ انجمن پنجاب نے ان اجتماعات کی بنیاد ۱۸۶۵ء میں رکھی تھی۔ پہلے پہل ان میں 'طبیعی علوم' پر عام فہم لیکچروں کا اہتمام کیا گیا تا کہ عوام میں ان سے دلچسپی بڑھے۔''[1]

ڈاکٹر اسلم فرخی نے سکریٹری گورنمنٹ کی ایک تحریر ترجمے کی شکل اپنی کتاب میں نقل کی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ 'مشاعرہ' نواب لفٹیننٹ گورنر بہادر کی اس خواہش سے شروع ہوا کہ ''اردو کی درسی کتابیں جو بالفعل رائج ہیں یا جن کے پڑھانے کی کمیٹی نے سفارش کی ہے ان میں اردو نظم بالکل نہیں۔''[2] اس تحریر میں نظم مطلوب کی موضوعی اور فنی جہت متعین کرنے کے علاوہ اردو کے پورے کلاسیکی ادبی سرمایے کو ''واہیات'' کہہ کر رد بھی کیا گیا۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''حسب الہدایت آپ سے کہا جاتا ہے کہ آپ اس بات پر غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق و نصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو درس میں داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سوداؔ، میرتقیؔ، ذوقؔ یا غالبؔ کی تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟ اگر شعرائے مذکورہ بالا کے دیوانوں سے ایسا انتخاب نہ ہو سکے تو

---

[1] رسالہ۔ صحیفہ، شمارہ: چالیسواں۔ جولائی ۱۹۶۷ء، ص: ۸۶

[2] محمد حسین آزاد۔ حیات اور تصانیف، ص: ۲۳۶

حسب الہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ شعرائے زمانہ حال سے خاص مدارس کے لیے ایک ایسی تصنیف کا کام انجام ہوسکتا ہے یا نہیں؟ اگر اس طور پر مدارس سرکاری کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج ہوجائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہوئے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔''

''نواب ممدوح جو فرماتے ہیں کہ نظم کا پڑھانا ضروری ہے اور انھیں امید ہے کہ غالباً مدرسوں سے جو طلبا پڑھ کر نکلیں گے وہ ایک پاکیزہ چشمہ ہوں گے جو سارے ملک کو سیراب کریں گے بے شک یہ بہت مناسب ترکیب ہے لیکن میرے نزدیک ایک اور بات بھی قابلِ غور ہے جو اگر آپ صاحبان سرانجام دیں تو بہت جلد نتیجہ مرتب ہوجائے۔ بڑا شاعر وہ ہے کہ مصیبت کا بیان کرے تو رُلا دے، خوشی کی بات سے ہنسا دینا۔ شجاعت کے بیان سے لڑا دینا، ظلم کے بیان سے ظالم سے بیزار کردینا اس کی زبان کے اختیار میں ہو...... شاعر کو چاہیے کہ جو لکھے ایسا لکھے کہ سنتے ہی انسان کا دل راستی کی طرف مائل ہو اور ہمدردی، پاک دامنی اور خوش اخلاقی کی طرف راغب ہو۔ باغ کی سبزی اور ہریاول، غروب آفتاب کے وقت افق کی خوشنمائی اور اس کے طلوع کے وقت جو خدا کی صنعت کاملہ کا نمونہ ہے کہ شاعر ہی خوب سمجھ سکتا ہے پس اسے چاہیے کہ ان کیفیتوں کے بیان سے خاص وعام کے دلوں پر اثر پیدا کرے تا کہ مشکل کے وقت عبرت حاصل کریں اور فرحت کے وقت اس نعمت غیبی کا شکر بجالائیں۔''

''اب میں یہ تجویز پیش کرتا ہوں کہ جس طرح ہر شہر میں عموماً شاعری ہوا کرتی ہے آپ بھی ایک مشاعرہ کیا کریں مگر اتنا ہو کہ یہاں بجائے مصرع طرح کے کوئی موضوع ملا کرے جس پر سب لوگ طبع آزمائی کیا کریں اور جلسۂ عام میں سنایا کریں۔''[1]

مذکورہ اقتباس میں نئی شاعری کی جو صفات متعین کی گئیں وہ ہماری قدیم شاعری میں ولؔی، فائزؔ، میرؔ اور سب سے زیادہ کامیاب صورت میں نظیرؔ اور انیسؔ کے کلام میں موجود تھیں۔ یہ ضرور ہے کہ نظم جدید کی تحریک سے قبل اردو میں موضوعی اور بیانیہ شاعری کی فراوانی نہیں تھی۔ اس سلسلے میں آزاد کی بڑی خدمت اور اجتہاد یہی ہے کہ تدریسی اور نصابی ضرورت کے پیش نظر لفٹننٹ گورنر نے شاعروں سے جس قسم کی نظم کہنے کی

[1] بحوالہ محمد حسین آزاد: حیات اور تصانیف۔ ص: ۲۳۷۔۲۳۸

خواہش کی، آزاد نے اسے ایک ہمہ گیر ادبی تحریک کی شکل دے دی۔ انھوں نے اپنے معاصرین کو شاعری کی عصری تقاضوں کی جانب متوجہ کیا اور موضوعاتی شاعری کے لیے جواز بھی پیش کیے۔

۱۸۷۴ء میں مشاعروں کے باقاعدہ آغاز سے قبل آزاد ۱۵ر اگست ۱۸۶۷ء میں اپنے ایک مضمون ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' میں شاعری کی صفات و خصوصیات اور اس کے تعلق سے بعض افراد کے خیالات پر اپنے ردِّ عمل کا اظہار کر چکے تھے۔ اس مضمون میں آزاد نے شاعری کی تعریف اس کی ماہیت اور افادیت پر روشنی ڈالی اور جو لوگ شاعری کو بے کار کی چیز سمجھتے تھے ان سے شاعری کا دفاع بھی کیا۔

آزاد کا زمانہ دراصل فکری زوال کا زمانہ تھا۔ بعض پڑھے لکھے لوگ بھی مالی منفعت اور مادی ترقی کے مقابلے میں شعر و ادب کو کار زیاں خیال کرتے تھے۔ جب کہ آزاد کے نزدیک شعر روح کو لطیف، شائستہ اور تازہ رکھنے کا ذریعہ تھا۔[1] تاہم علی گڑھ تحریک نے زندگی کے ہر پہلو میں ہونے والی کوشش کو اصلاحی نقطۂ نظر کا پابند بنا دیا تھا۔ لہٰذا آزاد شاعری کی اہمیت کے تو قائل تھے لیکن جس قسم کی شاعری اب تک ہوتی آئی تھی اس سے وہ مطمئن نہیں تھے۔ مذکورہ مضمون میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''بعض طبائع شعر سے متنفر پائی جاتی ہیں، اور دلیل اس کی یہ پیش کرتے ہیں کہ اس سے کچھ حاصل نہیں۔ اگر فائدے سے یہی مراد ہے کہ جس کے عمل سے چار پیسے ہاتھ میں آجائیں، تو بے شک شعر بالکل کار بے فائدہ ہے اور اس میں شک نہیں کہ ابنائے زمانہ نے آج کل شعر کو ایک ایسی ہی حالت میں ڈال دیا ہے لیکن باوجود اس کے بھی جو لوگ طبع موزوں رکھتے ہیں اگر زور طبیعت کو علوم اور تواریخ و قصص میں صرف کریں تو فائدہ و کسب دنیاوی بھی خاطر خواہ دیوے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ اکثر اشخاص علی العموم فن شعر کو گمراہی خیال کرتے ہیں اور فی الحقیقت حال ایسا ہی ہے۔ لیکن جو لوگ شعر معنی اور اصل سخن کو پہنچے ہوئے ہیں وہ جانتے ہیں کہ اگر صناع خبث طبیعت سے صنعت کو بری طرح کام میں لائے تو اصل صنعت پر الزام نہیں آ سکتا۔ شیطان نے معلم الملکوت ہو کہ گمراہی اختیار کی۔ پس اس کے لیے ہرگز علم کو ضلالت نہیں کہہ سکتے۔''[2]

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۳

[2] ایضاً۔ ص:۷۔۸

آزاد کے زمانے میں شاعری پر ہونے والا اعتراض مادی فوائد اور اخلاقی بنیادوں پر تھا۔ اپنے زمانے کے ذہنی رجحان کو آسودہ کرنے کے لیے انھوں نے دونوں اعتراضات کے تشفی بخش جواب دیے۔ آزاد نے شاعری کا تعلق معاش سے کیا لیکن وہ اس بات سے بے حد منغض تھے کہ معاشرہ شاعری کی قدر کو جوروح کی بالیدگی کا وسیلہ ہے، دام و درم کے پیمانے سے ناپ رہا ہے۔ بہر حال انھوں نے یہ راستہ دکھایا کہ اگر طبع موزوں یا زورِ طبیعت علوم، تواریخ اور قصص میں صَرف کی جائے تو شاعری سے مالی فوائد بھی حاصل کیے جاسکتے ہیں۔ اس قسم کی پیش کش میں آزاد شاعری کے فنی التزام کو کتنی اہمیت دیتے ہیں اس کا انھوں نے اظہار نہیں کیا۔ اگر وہ اس سے تاریخ، حکایت اور دوسرے علوم کی محض منظوم پیش کش کو شاعری مراد لیتے ہیں تو یہ شاعری اور کسی چیز کی منظوم پیش کش میں ایک طرح کا خلط مبحث ہے۔

بحیثیت ایک صنف کے آزاد نے شاعری کا دفاع اس کی آزادانہ اور غیر جانب دارانہ بنیادوں پر کیا ہے۔ یعنی شاعری بذات خود اچھی ہے نہ بری۔ یہ اس کے برتنے اور استعمال کرنے والے پر ہے کہ وہ فکر، خیال یا موضوع کی سطح پر اخلاقی و اصلاحی پہلو کو اہمیت دیتا ہے یا غیر اخلاقی اور غیر اصلاحی پہلو کو۔ آزاد شاعری کو پند آمیز بنا کر اخلاقی و اصلاحی کاموں کے لیے استعمال کرنے کے حق میں ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ ''صناع کی خبث طبیعت'' اور علم و آگہی میں شیطان کے گمراہ ہونے کی بات کرتے ہیں۔

مجموعی طور پر شعری اظہار میں ہوئی ترقی اور خیال یا موضوع میں آئے زوال کے اسباب کے متعلق آزاد لکھتے ہیں:

> ''ابتدا میں شعر گوئی حکما اور علماے متبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی اور ان تصانیف میں اور حال کی تصانیف میں فرق بھی زمین و آسمان کا ہے۔ البتہ فصاحت اور بلاغت اب زیادہ ہے۔ مگر خیالات خراب ہوگئے ہیں۔ سبب اس کا سلاطین اور حکامِ عصر کی قباحت ہے۔ انھوں نے جن جن چیزوں کی قدر دانی کی لوگ اس میں ترقی کرتے گئے۔ ورنہ اس نظم شعر میں شعراے اہل کمال نے بڑی بڑی کتابیں لکھی ہیں جن کی بنا پند و انداز پر ہے۔''[1]

شاعری کے تعلق سے لوگوں میں پائی جانے والی بیزاری کی بڑی وجہ جو آزاد نے اپنے مشاہدے میں پائی وہ یہ ہے کہ ''خیالات خراب ہوگئے ہیں۔'' اور شاعروں کا فکری تنزل بادشاہوں اور حاکموں کی بدمذاقی کے سبب ہے۔

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۸

شاعری میں پیدا ہوئے نقص کی دوسری وجہ یہ ہے کہ ابتدا میں شاعری ذہین اور باصلاحیت افراد ہی کیا کرتے تھے، جب کہ آزاد کے خیال میں آج وہ لوگ بھی سخن طراز بن گئے ہیں جن کی طبیعت میں موزونیت تو ہے لیکن ذہنی اور فکری اُپج بہت ہی کم ہے۔

آزاد اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ معاصر شاعری پہلے سے زیادہ فصیح اور بلیغ ہوگئی ہے لیکن اخلاقی اور نصیحت آموز مضامین کی کمی انھیں پریشان کرتی ہے۔ چنانچہ لکچر میں جب وہ شعر کی تعریف بیان کرتے ہیں تو اخلاقی واصلاحی عنصر کو شعر کا لازمی جز خیال کرتے ہیں۔ لکھا کہ:

> ''شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش وخروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا ہے، اور اسے قوت قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلۂ خاص ہے۔ خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں مرتبۂ شاعری کو پہنچتے جاتے ہیں۔''[1]

آزاد شاعری کو ایک وہبی صلاحیت قرار دیتے ہیں جو جذبے کے وفور اور ذہن کی سنجیدگی کے باہمی عمل سے اظہار پاتی ہے۔ وہ شاعری کو اخلاقیات سے مربوط کرنا چاہتے ہیں، چنانچہ اس تعریف میں اعلیٰ شاعری کے لیے وہ ''خیالات پاک'' کی شرط لگا دیتے ہیں۔ یعنی پاکیزہ خیالات جو آزاد اور ان کے ہم نواؤں کو مطلوب ہیں یا جسے معاشرہ پاک سمجھتا ہے، کے بغیر کوئی بھی شعری تخلیق بلند مرتبہ حاصل نہیں کرسکتی۔ گویا اچھی شاعری کا کام اخلاقیات کی درستگی اور سماجی اصلاح ہے۔

اس لکچر کے تقریباً چھ سال بعد (مئی ۱۸۷۴ء میں) آزاد کو وہ سازگار موقع ہاتھ آتا ہے جب وہ شاعری کا دفع کرنے کی بجائے، نئے تقاضوں کے پیش نظر، اس کے بنیادی مسائل سے بحث کرتے ہیں اور جو پہلو انھیں غیر ضروری یا خراب معلوم ہوتا ہے اس کے اصلاح کی تجویز بھی پیش کرتے ہیں۔

مئی ۱۸۷۴ء کو آزاد نے شاعری کے حوالے سے ایک دوسرا لکچر انجمن کے جلسے میں پیش کیا۔ یہ گویا نئی شاعری کا باقاعدہ آغاز تھا۔ اس میں انھوں نے اردو شاعری کی خامیوں کی نشان دہی کی اور اردو شاعری کے لیے ایک نئی شعریات پیش کی۔

اردو شعر وادب کا خمیر چوں کہ فارسی شاعری اور ادب سے تیار ہوا تھا اور اس کی پرورش وپرداخت میں فارسی روایات نے اہم کردار ادا کیا تھا اس لیے اردو شاعری کے مزاج پر وہی ایرانی فضا قائم رہی۔

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۸

تشبیہات واستعارات اور لفظوں کا پورا نظام، خارجی ماحول کی تصویر کشی، خیالات اور موضوعات سبھی فارسی روایت کا حصہ تھے۔ فارسی روایت کا اثر اس قدر تھا کہ ملکی اور قومی زندگی کی تصویریں، یہاں کے محاورے، فطرت اور مناظر کا ذکر اردو شاعری میں قلی قطب شاہ اور نظیر اکبرآبادی کے بعد کے شاعروں میں نہیں ملتا۔ آزاد نے بیان میں اس روایت اور تہذیب کے اثر کو کم کرنے اور ہندوستانی ماحول، تلمیحات اور فطرت کو ترقی دینے کی بات کہی۔ اردو شعرا سے مخاطب ہو کر آزاد نے کہا:

''خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چمپا چنبیلی کی خوشبو کو بھول گئے۔ ہزار و بلبل اور نسرین و سنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھیں ان کی تعریف کرنے لگے۔ رستم اور اسفندیار کی بہادری۔ کوہ الوند اور بے ستون کی بلندی جیحون سیحون کی روانی نے یہ طوفان اُٹھایا۔ کہ ارجن کی بہادری ہمالہ کی ہری ہری پہاڑیاں برف بھری چوٹیاں اور گنگا جمنا کی روانی کو بالکل روک دیا۔''[1]

آزاد اردو کے ان اوّلین تنقید نگاروں میں ہیں جنھوں نے شاعری کی روایت پر تجربے اور مشاہدے کی صداقت کو ترجیح دی۔ نسرین و سنبل جو شاعر نے دیکھی نہیں وہ انھیں نظم کرتا ہے، اور گنگا کی روانی جو اس کا تجربہ ہے، اس کے کلام میں موجود نہیں۔ شاعری کے تصور میں اس بنیادی تبدیلی کے اسباب ادبی کم اور معاشرتی زیادہ تھے۔ لیکن اسباب خواہ کچھ رہے ہوں، یہ خیال اس خاص عہد میں بہت مقبول ہوا کہ شاعر کو خیالی مضامین کے بجائے اپنے مشاہدات و تجربات ہی نظم کرنا چاہیے۔ یہاں تک کہ حالؔی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' لکھ کر اس خیال کو باقاعدہ تنقیدی تصور کی حیثیت سے قائم کیا۔

فارسی زبان میں موجود اظہار کی وسعت اور قوت کو آزاد پوری طرح رد نہ کر سکے۔ وہ تسلیم کرتے ہیں کہ اردو زبان میں اظہار کی وسعت فارسی کے اثر سے پیدا ہوئی اور اس سے یہ اس قابل ہوئی کہ لطیف سے لطیف اور نازک تر خیالات کو پیش کر سکے۔ لیکن آزاد نے دیکھا کہ شاعری میں خیال کو اہمیت دینے کی جگہ شاعروں نے کلام کی صناعی پر زیادہ توجہ کی ہے جس سے سارا کلام تشبیہات و استعارات کا مجموعہ بن کر رہ گیا ہے اور اس میں شعر کا مقصود واضح نہیں ہو پاتا۔ آزاد شاعری میں حسن کاری کے مخالف نہیں ہیں بس اتنا ہے کہ وہ خیال کی ترسیل کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں اور باقی چیزیں اس کے بعد کی ہیں۔ وہ اردو شاعری میں فارسی الفاظ اور تشبیہات و استعارات کے استعمال پر اس لیے تنقید کرتے ہیں کہ ان کے ساتھ کچھ خاص

[1] نظم آزاد۔ ص: ۱۰

تصورات وابستہ ہیں، اور شاعر پوری انفرادیت سے ان الفاظ کے ذریعے اپنی بات کہنے میں قاصر ہے۔ لکھتے ہیں:

''چوں کہ یہ خیالات فارسی کی نظم ونثر سے آئے ہیں۔ جہاں کے چمن میں باریک بارک استعاروں کی نسیم خوشبو پھیلاتی ہے۔ اور لطیف لطیف تشبیہوں کی شبنم شاداب کرتی ہے۔ اس لیے انھیں پھولوں کا عطر اس (اردو) زبان میں آیا ہے۔ بے شک ان کی بلند پروازی اور نازک خیالی جس درجے پر ہے اس کی حد نہیں۔ لیکن اصل مطلب کو ڈھونڈو، تو باریکی اور تاریکی الفاظ اور استعاروں کے اندھیرے میں ایک جگنو ہے۔ کہ کبھی چمکا اور کبھی غائب۔''[1]

آزاد کے نزدیک معنی/مقصود کی ترسیل شاعری کے دوسرے تمام لوازم پر فوقیت رکھتی ہے۔ چنانچہ وہ ایسے استعاراتی بیان کو غیر معیاری قرار دیتے ہیں جو قاری کو کسی قدر ذہنی مشقت میں اُلجھا دے۔ اس کا متبادل انھوں نے یہ تلاش کیا کہ تجربے/ واقعہ کی صداقت کو 'فصاحت' کے ساتھ بیان کیا جائے۔ فصاحت کی تعریف آزاد یوں کرتے ہیں:

''فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم کسی شے پر رغبت یا اس سے نفرت۔ کسی شے سے خوف یا خطر۔ یا کسی پر قہر یا غضب۔ غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو۔ اس کے بیان سے وہی اثر۔ وہی جذبہ۔ وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے۔ جو اصل کے مشاہدے سے ہوتا ہے۔''[2]

کلام میں فصاحت کیسے پیدا ہوگی؟ اس کے لیے آزاد مشورتاً لکھتے ہیں:

''ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لے لیں۔ سادگی اور اظہار کی اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں۔''[3]

اردو شاعری سے آزاد کی بنیادی شکایت یہ تھی کہ اس کے موضوعات کچھ خاص روایتی دائروں میں محدود ہو کر رہ گئے ہیں اور شعرا اپنے کلام میں انھیں کی تکرار کرتے ہیں، اور یہ مضمون بھی تجربے/ مشاہدے کی

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۱۰

[2] ایضاً۔ ص:۱۱

[3] ایضاً۔ ص:۱۱

حقیقت پر مبنی ہونے کی بجائے خیالی ہوتے ہیں۔ مبالغہ آرائی خوب ہوتی ہے۔ شاعر بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور غیر مناسب استعارے اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے کہ شاعری چیستاں بن جاتی ہے۔ اردو شاعری کی مذکورہ خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے آزاد نے لکھا:

> ''تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔ وہ کیا؟ مضامین عاشقانہ ہیں۔ جس میں کچھ وصل کا لطف۔ بہت سے حسرت و ارمان۔ اس سے زیادہ ہجر کا رونا۔ شراب۔ ساقی۔ بہار۔ خزاں۔ فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔''[1]

آزاد نے شاعری کو موضوع اور اسلوب بیان کی سطح پر بدلنے کی کوشش کی۔ موضوع کی تنگی دور کرنے اور نئی طرز کی شاعری کے لیے انھوں نے انگریزی ادب سے استفادے کی بات کہی:

> ''تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے ہو، مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں۔ وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں۔ اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''[2]

آزاد نے استفادے کے لیے انگریزی ادب پر اس قدر اصرار کیا کہ جیسے ساری خوبی انگریزی ادب میں تھی اور اردو شاعری فرسودہ و بے معنی ہو چکی تھی۔ انگریزی صندوقوں میں بند زیورات اور خلعت کو ''آج کے مناسب حال'' کہہ کر انھوں نے اردو شاعری کو حاشیے پر لا کھڑا کیا۔ یہ محض ایک زبان کے ادب کی جگہ دوسری زبان کے ادب سے استفادے ہی کا مشورہ نہیں ہے بلکہ ایک شعری روایت کے مقابلے میں دوسری شعری روایت کے اصول و اسالیب اختیار کرنے کی راہ ہے، جو پہلے محمد حسین آزاد نے اور ان کے بعد حالی نے دکھائی۔ اس مشورہ کے اسباب اتنے ادبی نہیں، جتنے سیاسی و معاشرتی تھے کہ اس نئی راہ پر چل کر اپنے حکمرانوں کی خوشنودی بھی حاصل کی جا سکتی تھی اور ممکن ہے اس سے ایک پست ہمت اور منتشر ہوتی ہوئی قوم کو اصلاح کے اس تصور سے تھوڑی سی خود اعتمادی بھی حاصل ہو جاتی۔

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۱۳

[2] ایضاً۔ ص:۱۲

سرسید پہلے ہی یہ محسوس کرتے تھے کہ انگریزوں کے ساتھ کسی طرح کے ٹکراؤ کی بجائے ہندوستانیوں، خصوصاً مسلمانوں کو ان سے دوستانہ تعلقات قائم کرنا چاہیے۔ ان کی تہذیب، معاشرت اور علمی ترقی سے فیض یاب ہونا چاہیے۔ آزاد اور دوسرے ادیب/ دانشور اردو شاعری کو جب انگریزی ادب کے خیالات، مضامین اور پیرایۂ اظہار کے مطابق ڈھالنے کا مشورہ دیتے ہیں اور اپنی روایتی شاعری کو غیر مہذب، مخرب اخلاق، محدود اور جھوٹ/ مبالغہ سے پُر بتا کر اس کے بڑے حصے کو یکسر مسترد کر دیتے ہیں تو اس میں بہر حال یہ شائبہ ہے کہ یہ لوگ انگریزی ادب کی برتری کو تسلیم کر، ان چیزوں کو اپنے ادب میں رائج کر کے انگریزوں پر اپنی وفاداری ثابت کر رہے تھے۔

جدید شاعری کے لیے جو چیزیں بنیادی اہمیت رکھتی تھیں آزاد نے اپنے لکچر میں انھیں پیش کیا۔ لکچر ختم کرنے کے بعد آزاد نے ایک مثنوی بھی پیش کی جس میں رات کی کیفیت کا بیان تھا۔ یہ گویا اصولاً موضوعاتی شاعری کا باقاعدہ آغاز اور اس کی پہلی مثال تھی۔ آزاد کی اس کوشش کو کرنل ہالرائیڈ نے بے حد سراہا۔ اپنی تقریر میں انھوں نے کہا:

> ''یہ جلسہ اس لیے منعقد کیا گیا ہے کہ نظم اردو جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں اس واسطے جملہ رؤسا اور اہلِ علم لوگوں سے جو شعر وسخن اور تصانیف سے اٹھاتے ہیں درخواست کی جاتی ہے کہ جہاں تک ہو سکے اس کی طرف توجہ کریں۔
>
> اس وقت مولوی محمد حسین صاحب نے جو مضمون پڑھا اور رات کی حالت پر شعر سنائے وہ بہت تعریف کے قابل ہیں اور ہم سب کو مولوی محمد حسین کا شکر گزار ہونا چاہیے۔ یہ نظم ایک عمدہ نمونہ اس طرز کا ہے جس کا رواج مطلوب ہے۔''[1]

کرنل ہالرائیڈ ہماری شعری روایت سے کتنا باخبر تھا اور اس کی نزاکتوں کو کس قدر سمجھتا تھا یہ ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ البتہ وہ بھی آزاد کی طرح اردو نظم کو ''چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی'' کا شکار بتاتا ہے۔ ہالرائیڈ اردو شعری روایت کی فہم رکھتا ہو یا نہ رکھتا ہو، بہر حال حکومت کے نمائندہ کے طور پر اس نے آزاد کی باتوں کی زوردار تائید کی اور حاضرین مجلس میں سخن طراز طبیعتوں سے اس طرف متوجہ ہونے کی

---

[1] محمد حسین آزاد- حیات اور تصانیف۔ ص:۲۳۶

گزارش کی۔حکومت ایسی ہی شاعری کو رائج کرنا چاہتی تھی۔نئی شاعری کے لیے کی جانے والی اس کوشش سے اردو شاعری سات آٹھ دہائیوں کے لیے اپنے قدیم راستے سے ہٹ گئی۔ اس طرح مغربی شعری روایت سے آگہی نے ایک طرف استفادہ کا در باز کیا تو دوسری جانب غزل کی روایتی شاعری کو پس پشت ڈال دیا۔ بہر حال محرکات خواہ سیاسی رہے ہوں یا تعلیمی، آزاد کی یہ کوشش تعریف کے لائق ہے کہ اس سے اردو شاعری میں تازگی پیدا ہوگئی اور شاعروں کو اپنے تخلیقی اظہار کے لیے نئے موضوعات اور نئے اسالیب ہاتھ آ گئے۔

ابتدائی دور میں نظم جدید کی تحریک کی مخالفت کی گئی اور محمد حسین آزاد کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ اس زمانے کے اخبار ''پنجابی'' اور ''سر رشتۂ تعلیم اودھ'' میں آزاد کے لکچر کے خلاف مضامین لکھے گئے جس میں مصنفین نے روایتی شاعری کا دفاع کرنے کی کوشش کی اور آزاد کی مثنوی اور لکچر میں جو فکری و عملی تضاد تھا اس پر بھی گرفت کی۔ ''پنجابی'' میں ۳۰؍مئی ۱۸۷۴ء کو 'انتقام نظم اردو' کے عنوان سے ایک مضمون چھپا جس کے مصنف نے لکھا:

> ''وہ (آزاد) کہتے ہیں کہ عشقیہ مضامین کو ترک کر دیا جائے اور بہار و خزاں کا بالکل ذکر نہ کیا جائے۔ بالآخر وہ شاعری کرنے کے لیے ایک نمونہ بھی پیش فرماتے ہیں اور آخر میں وہ خود بہار و خزاں کا ذکر کرتے ہیں، اپنے قلب محزون کی آہ و بکا کا نقشہ کھینچتے ہیں اور لیلیٰ مجنوں کا قصہ دہراتے ہیں۔''[1]

جدید شاعری کی مخالفت اور تنقید کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ لوگ روایتی شاعری سے گہری وابستگی اور جذباتی تعلق رکھتے تھے۔ ان کی طبیعت کسی قسم کی جدت قبول کرنے میں ہچکچاتی تھی۔ مخالفت کا دوسرا اہم سبب نفسیاتی معلوم ہوتا ہے۔ آزاد انگریزی ادب سے استفادہ کی بات کرتے تھے اور عوام انگریزوں کی لائی ہوئی ہر شے سے نفرت کرتے تھے۔

ادبی بنیادوں پر محمد حسین آزاد کے خلاف جو محاذ آرائی ہوئی اور جس طرح ان کے تضادات پر گرفت کی گئی اس میں بڑی صداقت تھی۔ خود آزاد کی نظموں میں نہ وہ ہندوستانی فضا ہے اور نہ وہ نئی لفظیات اور تشبیہ/ استعارے کا نظام جسے بطور اصول وہ اپنے لکچر میں پیش کر چکے تھے۔

[1] محمد حسین آزاد- حیات اور تصانیف۔ص:۲۴۷

مخالفت اور تنقید کی اس فضا میں آزاد کو ایسے لوگ بھی ملے جنھوں نے ان کی کاوشوں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور ان کی حوصلہ افزائی کی۔ سرسید نے آزاد کو بنارس سے ۲۹/ اکتوبر ۱۸۷۴ء کو ایک خط میں لکھا:

''افسوس صد افسوس کبھی مسلمانوں میں باہم اتفاق نہ ہوا شعر و سخن پر رد و قدح دوسری چیز ہے الاّ آپس کا نفاق دوسری چیز ہے۔ میری نہایت قدیم تمنا اس مجلسِ مشاعرہ سے بر آئی ہے، میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعرا نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں۔ آپ کی مثنوی ''خواب امن'' پہنچی، بہت دل خوش ہوا۔ درحقیقت شاعری اور زور سخنوری کی داد دی ہے، اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں، اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو، ضرور ہے کہ انگریز شاعروں کے خیالات لے کر اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔''[1]

مذکورہ خط کے کچھ مہینے بعد سرسید نے ایک طویل مضمون ''علم انشا اور اردو نظم'' کے عنوان سے تحریر کیا جو ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع ہوا۔ مشاعرے کی مجموعی پیش رفت اور تخلیقات پر اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے سرسید نے لکھا:

''اردو زبان کے علم و ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دن جب نیچرل پوئٹری مشاعرہ ہوا ہمیشہ یادگار رہے گا...... مولوی محمد حسین آزاد پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور نے اس مشاعرے کی بقا اور قیام کے سلسلے میں سب سے زیادہ ہمت صَرف کی...... ان کی مثنوی ''خواب امن''...... ہمارے دلوں کو خوابِ غفلت سے جگاتی ہے، مولوی خواجہ الطاف حسین حالی اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمۂ ڈائرکٹر پنجاب کی مثنویوں نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے، ان کی مثنوی ''حب الوطن'' اور مثنوی ''مناظرۂ رحم و انصاف''...... درحقیقت ہمارے زمانے کے علم و ادب میں ایک کارنامہ ہے۔ ان کی سادگی الفاظ، صفائی بیان، عمدگی خیال، ہمارے دلوں کو بے اختیار کھینچتی ہے۔''[2]

سرسید کے علاوہ بہت سے دوسرے ادیبوں اور دانشوروں نے بھی آزاد کی تحریک کی تائید کی اور اخبار 'پنجابی' ہی میں اس کی حمایت میں مضامین لکھے گئے۔

---

[1] خطوط سرسید۔ ص: ۲۲، مرتبہ: ڈاکٹر سید راس مسعود، نظامی پریس، بدایوں ۱۹۳۱ء

[2] تہذیب الاخلاق۔ یکم محرم الحرام سنہ ۱۳۰۶ نبوی سنہ ۱۲۹۲ھ

نظم جدید کی تحریک کو اصولی اور عملی طور پر دوسری بڑی مدد حالؔی سے ملی۔ انجمن کے چند ایک مشاعروں کے بعد حالی ملازمت کے سلسلے میں لاہور پہنچ گئے۔ انھوں نے مشاعرے میں شرکت کی اور اس کے لیے نظمیں کہیں۔ 'حب الوطن' اور 'مناظرۂ رحم و انصاف' جیسی تخلیقات اسی دور کی یادگار ہیں۔ اپنے کلام میں حالی نے پوری طرح سادہ اور آسان زبان استعمال کی۔ بیان واقعہ کو مبالغہ سے بچایا اور اخلاقی و اصلاحی پہلو کی پیش کش پر خصوصی توجہ کی۔ اس کی بہترین مثال ''مسدس'' حالی ہے۔ حالؔی نے یہ طویل نظم سرسید کی فرمائش پر کہی۔ اس میں انھوں نے ملت اسلامیہ کے عروج و زوال کو تاریخی، تہذیبی، معاشرتی اور اخلاقی پس منظر میں بیان کیا۔

حالؔی جب اپنا دیوان مرتب کرنے لگے تو انھوں نے اپنی شاعری کے جواز میں ایک ''مقدمہ'' لکھا، اس مقدمے کو اردو تنقید کی پہلی مبسوط کتاب کی حیثیت حاصل ہوئی۔ اس سے اردو شاعری کی تنقید اور شعریات میں نئی بحث کا آغاز ہوا جس نے آئندہ شاعری کے پورے دھارے کو ہی موڑ دیا۔

حالؔی کے 'مقدمہ' کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں انھوں نے اصولی باتیں بیان کی ہیں۔ اس میں یہ بتایا گیا ہے کہ اچھی شاعری میں تین خصوصیات ہوتی ہیں۔ سادگی، اصلیت اور جوش۔ پھر حالی نے ان تینوں نکات کی تعریف اور وضاحت کی ہے۔ اس کے بعد انھوں نے شاعر کی صفات کا تعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ شاعر میں بھی تین خصوصیات ہونی چاہئیں۔ یعنی تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ۔

'مقدمہ' کے دوسرے حصے میں حالی نے شاعری پر اپنی نظریاتی / اصولی باتوں کا اطلاق کیا ہے۔ اس میں انھوں نے مختلف اصناف سخن کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد ان میں اصلاحات کی ضرورت پر اصرار کیا۔ نظم جدید کی تحریک نے چوں کہ موضوعی شاعری کا آغاز کیا لہٰذا تجزیہ و تنقید کے دوران حالؔی کے فکری مرکز میں یہ بات بھی ہمیشہ رہی کہ کون سی صنف مسلسل بیان کے لیے موزوں ہو سکتی ہے۔

سرسید اور آزاد کی طرح حالی بھی اردو کی روایتی شاعری سے بیزار تھے۔ جھوٹ، مبالغہ، خیالی اور غیر اخلاقی باتوں سے ان کی طبیعت متنفر ہو چکی تھی۔ چنانچہ پورے مقدمے میں حالی نے یہی کوشش کی ہے کہ شاعری کو فضول اور لغو باتوں سے کیسے بچایا جا سکتا ہے اور اسے اخلاقیات کا اعلا نمونہ بنا کر اصلاح معاشرہ کا کام کس طرح لیا جا سکتا ہے۔ شاعری اور سماج کے رشتے پر حالی نے لکھا:

''شاعری کو ابتداءً سوسائٹی کا مذاق فاسد بگاڑتا ہے۔ مگر شاعری جب بگڑ جاتی ہے تو اس کی
زہریلی ہوا سوسائٹی کو بھی نہایت سخت نقصان پہنچاتی ہے۔''[1]

اردو ادب میں شاعری کو اس کے سماجی روابط سے دیکھنے کی یہ اوّلین کوشش تھی۔ حاؔلی و آزاؔد کی اصلاحی کاوشوں سے قبل تک اردو شاعری کی تحسین اس کی صنفی اور فنی صفات پر کی جاتی تھی اور ادب کی تخلیق ایک آزادانہ انفرادی عمل تھا۔ نظم جدید کی تحریک کے ساتھ اردو شاعری میں یہ بھی پہلی بار ہوا کہ شاعری کو اصلاح کے خاص موضوع/مقصد کا پابند بنا کر ادارہ جاتی (Institutionalize) بنا دیا گیا۔ حاؔلی نے شاعری کی اصلاح کی تجویز پیش کرتے ہوئے جن نکات پر زور دیا، انھیں سرسید اور آزاد اپنے مضامین اور لکچر میں پیش کر چکے تھے۔ حالی نے یہ کیا کہ مشرق و مغرب کے بعض تنقیدی تصورات سے دلائل لا کر انھیں بنیاد فراہم کردی۔ اس طرح حالی اور آزاد نے گویا وہ شعریات مرتب کردی جس پر جدید اردو شاعری نے اپنے سفر کا آغاز کیا۔

مولانا محمد حسین آزاد نے شاعری کے لیے نئے اصول وضع کرنے کے علاوہ نظمیں کہہ کر اس کا عملی نمونہ بھی پیش کیا۔ ۸؍مئی ۱۸۷۴ء کو انجمن پنجاب کے جلسے میں انھوں نے اردو شاعری کی موجودہ صورت حال اور اس کے نئے تقاضوں پر روشنی ڈالنے کے بعد ''شب قدر'' کے عنوان سے ایک نظم پیش کی جو نئی شاعری کا سب سے پہلا نمونہ تھی۔ اس میں آزاد رات کی منظرکشی کرتے ہیں لیکن اس میں وہ فطری مناظر کو نظم کرنے سے زیادہ رات کو انسانی زندگی کے حوالے سے پیش کرتے ہیں۔ البتہ حقیقت پسندی یا زندگی کے عام تجربات کی پیش کش کی جو شرط شاعری سے وابستہ کی گئی وہ آزاد کی نظموں میں موجود ہے۔ روایتی شاعری کے موضوعات کے بارے میں انھوں نے کہا تھا کہ یہ محض عاشقانہ مضامین تک محدود ہو گئے ہیں، چنانچہ انھوں نے اپنی نظموں میں اس موضوع سے بڑی حد تک اجتناب کی کوشش کی۔ ان کی صرف ایک نظم ''ایک تارے کا عاشق'' ایسی ہے جس میں عشق کی کیفیت کا ذکر ہے لیکن یہ عشق کسی انسانی پیکر سے نہیں بلکہ فطرت سے ہے۔ اس زمانے میں عشقیہ مضامین کے ساتھ معاملہ بندی کے طور پر جس قسم کی برہنہ گفتاری عام ہو چکی تھی، اس نظم کے ذریعہ آزاد نے اس پر بھی تنقید کی ہے۔ بیش تر نظموں میں نیچر/فطرت کی تصویرکشی ملتی ہے۔ بعض نظمیں مثلاً ''مثنوی ابر کرم'' اور ''مثنوی زمستان'' کا تعلق پوری طرح فطرت سے ہے۔

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۲۰۰۲ء، ص: ۱۰۲

ہیئت کے لحاظ سے آزاد کی ایک نظم کے علاوہ تمام نظمیں مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ تخلیقی اظہار کے لیے آزاد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ہیئتی پابندیوں کو بھی نرم کرنے کی کوشش کی۔ نظم معریٰ میں نظم کہنے کی پہلی کوشش ہمیں آزاد کے کلام ہی میں ملتی ہے۔ منشی ذکاء اللہ کی فرمائش پر انھوں نے ایک نظم ''جغرافیۂ طبعی کی پہیلی'' کے عنوان سے کہی۔ مثال کے طور پر چند شعر ملاحظہ فرمائیں:

ہنگامۂ ہستی کو — گر غور سے دیکھو تم
ہر خشک و تر عالم — صنعت کے تلاطم میں
جو خاک کا ذرّہ ہے — یا پانی کا قطرہ ہے
حکمت کا مرقع ہے — جس پر قلمِ قدرت
انداز سے ہے جاری — اور کرتا ہے گلکاری
اک رنگ کہ آتا ہے — سو رنگ دکھاتا ہے[1]

ص:۱۰۹۔۱۱۰

ہیئت میں اس واضح تبدیلی کے علاوہ آزاد نے مثنوی میں بھی، خصوصاً نظم ''شب قدر'' میں خیالات کی پیش کش کے اعتبار سے وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم اگر چہ مثنوی کی ہیئت میں ہے مگر آزاد نے اسے مختلف بندوں میں تقسیم کیا ہے جس میں اشعار کی تعداد خیال/موضوع کے لحاظ سے گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ بندوں میں اشعار کی کوئی معین تعداد نہیں ہے۔ مثلاً نظم کے ابتدائی دو بندوں میں پانچ پانچ اشعار ہیں، تیسرا بند چھ اشعار کا ہے۔ چوتھا بند تین اشعار کا ہے۔ چھٹے بند میں آٹھ شعر ہیں۔ اس طرح نظم میں ہر نئے بند کے ساتھ منظر بدل جاتا ہے۔

جدید شاعری کی تحریک میں فطرت کی پیش کش پر خصوصی زور دیا گیا۔ آزاد نے اس اصول کے تحت ''بارش کے موسم اور جاڑے کے کیفیت پر مکمل نظمیں کہیں۔ اس کے علاوہ کئی نظموں مثلاً 'صبح اُمید'، 'خواب امن'، 'سلام علیک'، 'نوطرز مرصع' میں بھی اس موضوع کے کسی نہ کسی پہلو کو پیش کیا۔ فطرت کی منظر کشی میں آزاد کسی انفرادیت کا ثبوت نہیں دیتے۔ ان کی منظر نگاری اور تصویر کشی میں نظیر اور انیسؔ کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ ذیل میں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ پہلے انیسؔ کا رنگ ملاحظہ کیجیے۔

---

[1] نظم آزاد، مرتبہ: آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد ۱۹۲۶ء۔ نوٹ: آزاد کے کلام کے تمام حوالے اسی کتاب سے ہیں۔

بوندوں میں جھومتی وہ درختوں کی ڈالیاں
اور سبز کیاریوں میں وہ پھولوں کی لالیاں

وہ ٹہنیوں میں پانی کے قطرے ڈھلک رہے
وہ کیاریاں بھری ہوئیں تھالے چھلک رہے

آب رواں کا نالیوں میں لہر مارنا
اور روئے سبزہ زار کا دھو کر سنوارنا

گرنا وہ آبشار کی چادر کا زور سے
اور گونجنا وہ باغ کا پانی کے شور سے

جل تھل ہیں کوہ ودشت میں تالاب وآب کے
گویا چھلک رہے ہیں کٹورے گلاب کے

''مثنوی ابر کرم''۔ص:۷۹

آخری دوشعر تو انیس کے بیان اور لہجے سے اتنا قریب ہے کہ اگر اسے نظم سے الگ کر دیا جائے تو ہم اسے انیس کے کسی مرثیے کا حصہ ہی سمجھیں گے۔ ایک اور مثال ملاحظہ کیجیے۔ نظم کے اس حصے پہ بھی انیس کا گہرا اثر نمایاں ہے۔

ناگہ فلک پہ دامن شب چاک ہوگیا
لبریز نور سے طبق خاک ہوگیا

منھ رات کا جو صبح کے آنے فق ہوا
گلگونہ لے کے سامنے رنگ شفق ہوا

روئے سحر یہ شان تھی نور وظہور کی
چاروں طرف وہ زمزمہ خوانی طیور کی

وہ گہری سبزیوں میں گل تر کی لالیاں
اوراوس سے بھری ہوئی پھولوں کی پیالیاں

''نوطرز مرصع''۔ص:۱۱۸

نظیر کے کلام میں فطرت کی منظرکشی میں پہلے فطرت کی مختلف تصویریں ہوتی ہیں اور پھر وہ فطرت کے ساتھ انسانی روابط کے مختلف پہلوؤں کو نظم کرتے ہیں۔ آزاد جب ''شب قدر'' میں رات کی کیفیت بیان کرتے ہیں تو وہ بھی رات کی آمد کی تمہید باندھنے کے بعد انسانی زندگی کی مختلف صورتوں کے حوالے سے رات کے منظر کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس منظر میں کہیں مزدور ہے، کہیں مسافر اور کہیں امیر یا امیر زادے ہیں جو آرام کررہے یا سو رہے ہیں۔ کہیں وہ لوگ ہیں جو رات جاگ کے گزارتے ہیں۔ ان میں زاہد، طالب علم، نجومی، دزد، شاعر، رات کو جہاز چلانے والے ناخدا اور ماں ہے جو اپنے بچہ کو سلانے اور اس کے سکون وآرام کے لیے جگ رہی ہے۔ صرف ایک بند پیش کیا جاتا ہے۔

دل دے رہا جو شیر محبت کے جام میں
ماں دیکھو اپنی نیند کو کرتی حرام ہے

ہر چند کام کاج سے ہے گھر کے تھک رہی
بچہ کو ہاتھ سے ہے برابر تھپک رہی

اور کہتی کہ مجھ کو پڑے یا نہ کل پڑے　　　ایسا نہ ہو کہ یہ کہیں ڈر کر اُچھل پڑے

ماں کو تو سوتے جاگتے اس کا ہی دھیان ہے

کروٹ نہیں بدلتی کہ ننھی سی جان ہے　　''شب قدر''۔ ص:۲۳

آزاد نے اردو شاعری میں مقامی رنگ نہ ہونے کی شکایت کی۔ اپنے لکچر میں انھوں نے لکھا:

''خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چنپا چنبیلی کی خوشبو کو بھول گئے۔ ہزار و بلبل اور نسرین و سنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھیں۔ ان کی تعریفیں کرنے لگے۔''[1]

اس رو سے دیکھیں تو آزاد کی اپنی شاعری بھی موردِ الزام ٹھہرتی ہے۔ ان کی نظموں میں بہت ہی کم ہندوستانی فضا کی تخلیق ہوئی ہے۔ زیادہ تر ماحول اور لفظیات فارسی روایت سے آئی ہیں۔ بھاشا کے الفاظ بھی ان کی نظموں میں بہت کم استعمال ہوئے ہیں۔ آزاد کی نظموں میں کہیں انیس کے مرثیوں کی روانی ہے، کہیں نظیر کی طرح منظر کو مختلف پہلوؤں سے بیان کرنے کی کوشش، کسی جگہ میر حسن کا اسلوب بیان، اور کسی نظم میں قصیدے کا پُرشکوہ انداز ملتا ہے۔ انہی میں کہیں کہیں وہ اسلوب اور ہندوستانی ماحول بھی ہے جس کی آزاد نے وکالت کی اور جس کی واضح و مستحکم روایت حالی کے کلام میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ مثلاً:

املی کے اک درخت میں جھولا پڑا ہوا　　　اور ساتھ اس کے آم کا ٹپکا لگا ہوا

جھولوں میں نوجوان ہیں پینگیں چڑھا رہے　　　اور بچّے آم کے ہیں پپیہے بجا رہے

ساون کے گیت اُٹھا رہے طوفاں دلوں میں ہیں　　　پردیسوں کی یادوں سے ارماں دلوں میں ہیں

ہر تان میں ملہار کی مستی کا شور ہے　　　بادل گرج کے پردے میں دیتا ٹکور ہے

''مثنوی ابر کرم''۔ ص:۸۰

یہاں پورا ماحول ہندوستانی ہے اور اسے ترتیب دینے والے عناصر میں —— املی کا درخت، اس پر پڑا ہوا جھولا، آم کا ٹپکا، جھولے میں پینگ مارنا، آم کے پپیہے بجانا، ساون کا موسم اور اس کی نسبت سے پردیسیوں کی یاد، ملہار کے گیت، بادل کا ٹکور دینا، سب ہندوستانی فضا اور زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس حصے میں آزاد کا طرز بیان ''بھاشا'' کے قریب اور نکھرا ہوا ہے۔ لیکن اکثر نظمیں تاثیر سے خالی ہیں اور ان میں روانی بھی کم ہے۔

---

[1] نظم آزاد۔ ص:۱۰

آزاد کی نظموں کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اس کش مکش میں ہیں کہ اسلوب بیان اور موضوع کو کیسے مربوط کریں۔ کیوں کہ ایک طرف نظیر ہیں جن کا کلام نئی شاعری کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے مگر وہ نظیر کی طرف اس لیے متوجہ نہیں ہوتے کہ وہ ''سوقی'' شاعر ہے۔ میر انیسؔ اور میر حسنؔ کو پسند کرتے اور ان کی پیروی میں اشعار بھی کہتے ہیں اور چند اشعار کہنے کے بعد جب یہ خیال آتا ہے کہ اس میں ان کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے تب وہ فوراً اپنے انداز میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ آزاد کی انفرادیت اور نظموں کی خصوصیات نشان زد کرتے ہوئے ڈاکٹر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ آزاد کی نظمیں موضوع کے اعتبار سے جدت اور تازگی رکھتی ہیں لیکن یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ ان سے پہلے کے اصناف مثنوی اور قصیدے میں، ان کے باندھے ہوئے موضوعات کے ابتدائی نقوش موجود ہیں۔ مثلاً مناظر فطرت کی تصویر کشی جو آزاد کی نظموں کا خاص موضوع ہے، ان سے پہلے میر حسن نے اپنی مثنوی ''سحرالبیان'' نظیر اکبرآبادی نے اپنی منظومات اور انیس نے مرثیوں میں برتا ہے، اور چند خوب صورت تصویریں پیش کی ہیں، اس طرح آزاد کی نظمیں ایک درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہیں۔ آزاد کی نظموں کی البتہ ایک منفرد خصوصیت ہے اور وہ یہ کہ انھوں نے روایتی موضوعات روایتی انداز میں پیش کرنے کے بجائے مستقل موضوع قرار دے کر ان پر مکمل اور خود مکتفی نظمیں لکھیں، اور انھیں ربط و ارتقا کے ساتھ پیش کیا۔''[1]

یہ صحیح ہے کہ آزاد کی نظموں میں موضوع کا تنوع اور جدت ہے اور اس میں ایک موضوعاتی تسلسل بھی ہے لیکن ''ایک تارے کا عاشق'' اور ''جغرافیۂ طبعی کی پہیلی'' کے علاوہ ان کی کوئی نظم موضوع کے ارتقا کی صفت نہیں رکھتی۔ ان دونوں میں بھی ''ایک تارے کا عاشق'' میں یہ ربط و ارتقا زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ آزاد کی نظموں کے سلسلے میں حامدی کاشمیری مذکورہ چند سطروں کے بعد لکھتے ہیں:

> ''آزاد کی نظمیں عام طور پر ربط و تنظیم اور معنوی ارتقا سے عاری ہیں، نظم ''ایک تارے کا عاشق'' استثنیٰ کی حیثیت رکھتی ہے۔''[2]

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص:۹۵

[2] ایضاً۔ ص:۱۰۰

حامدی کاشمیری کی یہ رائے درست ہے لیکن اس طرح وہ خود ہی اپنی پچھلی رائے کی تردید کرتے ہیں جو ایک طرح کا تنقیدی نقص ہے۔

اسے ذہنی ارتقا کی منزل سے ہی تعبیر کیا جائے گا کہ جب مغرب کے اثر سے پیدا ہونے والی جدید شاعری کا دور تک کہیں کوئی نشان نہیں تھا تو قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک کئی شعرا نے اپنی طبعی صلاحیتوں کی بنیاد پر کلام کے ایسے نمونے پیش کیے جن میں موضوع کے ربط و تسلسل کی صفت موجود تھی اور نظیر نے تو تقریباً سو سال پہلے ہی جدید شاعری کی بڑی حد تک ایک مکمل تصویر پیش کر دی تھی۔

آزاد کے ہاتھوں بھی اسی طرح کے دو اتفاق ہوئے اور شاید دونوں ہی غیر شعوری طور پر ہوئے۔ اوّل یہ کہ انھوں نے معریٰ نظم کہنے کا تجربہ کیا اور دوسرے یہ کہ نظم کے مرکزی خیال کو مصرع بہ مصرع ترقی دے کر پوری نظم کو ایک کل کی حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ موضوع/خیال کی ترجمانی میں ردیف و قافیہ کی پابندی جو مشکل پیدا کر رہی تھی، اس کا احساس آزاد کے زمانے میں ہی پیدا ہو چکا تھا اور حالؔی نے اپنے ''مقدمہ'' میں اس کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے ''بے قافیہ'' شاعری کی حمایت بھی کی۔ اس فکر سے ہیئت میں تجربے کی باقاعدہ تحریک شروع ہو گئی۔

نظم کے بارے میں ابھی یہ تصوّر پیدا نہیں ہوا تھا کہ اس میں خیال اس طرح پیش کیا جائے جس سے نظم کے مصرعوں کا ایک دوسرے سے ناگزیر ربط ہو اور پوری نظم پڑھ لینے کے بعد ہی شاعر کی فکر یا مقصد روشن ہو سکے۔ آزاد کا یہ تجربہ بالکل اسی طرح حیرت انگیز معلوم ہوتا ہے جیسے تقریباً سو سال قبل نظیر اکبرآبادی کا نظم کہنا یا میر تقی میر کا ایسی مثنوی کہنا جو آزاد کے رائج کردہ تصوّرِ شعر کے عین مطابق ہے۔

''ایک تارے کا عاشق'' میں آزاد نے شاعر اور تارے کے درمیان مکالمہ قائم کیا ہے۔ شاعر جو تارے کا عاشق ہے، تارے سے اپنی محبت اور دلی کیفیات کا اظہار کرتا ہے، اور آخر میں دونوں وصل کے جس تجربے سے دوچار ہوتے ہیں اس کی فکری جہت ہمیں اقبالؔ کے کلام میں دکھائی دیتی ہے۔ اقبال وصل پر ہجر کو جس وجہ سے فوقیت دیتے ہیں اس کا بالکل ابتدائی اور غیر فلسفیانہ نقش آزاد کی یہ نظم ہے۔ مثال ملاحظہ کیجیے۔

ایک سخنور کسی تارے کا تماشائی تھا　　　اس کے دیدار کا دلدادہ و شیدائی تھا
چشمِ حیرت سے نظر اس پہ سدا کرتا تھا　　　دل کے سب راز و نیاز اس سے ادا کرتا تھا

غم جو اک شب اسے بے تاب وتواں کرنے لگا		منھ ہی منھ میں یہ سخن اس سے بیاں کرنے لگا

ہے تو تو رشک پری غیرت صد حور ہے تو		مگر اس عاشق دلدادہ سے کیوں دور ہے تو

اس طرح شاعر کا ذہن مسلسل تارے سے ہم کلام رہتا ہے، بالآخر اس کا تخیل تارے کو عورت کے پیکر میں زمین پر لے آتا ہے جس کے بعد یہ صورت پیدا ہوتی ہے۔

بن کے عورت کشش عشق کی ماری آئی		آسماں چھوڑ زمیں پر وہ بچاری آئی

یہ تو بتلا کسی عورت کی ہے چھاتی اچھی		یا کرن تارے کی شب کو نظر آتی اچھی

سنی شاعر نے جو یہ بات تو شرمایا بہت		بلکہ شرمایا نہیں جتنا کہ پچھتایا بہت

بولا افسوس وہ تارا جو اُڑاتا تھا مجھے		اوج افلاک پہ کھینچے لیے جاتا تھا مجھے

آج وہ نور فلک ہاتھ سے کھویا میں نے		بولی وہ اپنا بھی کام آج ڈبویا میں نے

تو نے گردوں پہ چمکتا ہوا تارا کھویا		میں نے یاں عاشق شیدا سخن آرا کھویا

ص:۱۱۴۔۱۱۵

نظم کے آخری حصے میں معاملہ بندی کی گفتگو ع ''یہ تو بتلا کسی عورت کی ہے چھاتی اچھی'' شاعر آزاد کو پسند نہیں آئی اس لیے کہ وہ اخلاقی اصلاح کے ذمہ دار بن چکے تھے اور تارا جو اسے روحانی طاقت دیتا تھا انسانی پیکر میں انسانوں جیسی بات کرنے سے اپنی حیثیت کھو چکا تھا۔ چنانچہ فراق کی حالت میں شاعر کا تارے کے ساتھ جو گہرا جذباتی ربط تھا ٹوٹ جاتا ہے اور دونوں ہی حسرت و یاس کے ساتھ فراق کی اس حالت کو بہتر سمجھتے ہیں جس میں ایک دوسرے کے لیے کشش اور جذباتی تعلق قائم رہے۔

ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ آزاد کوئی بات اصلاحی مقصد کے بغیر کہتے ہوں۔ ان کی بیش تر نظمیں معاشرت اور اخلاق کے ان پہلوؤں کو بیان کرتی ہیں جو ایک مہذب اور بااخلاق معاشرے کی تشکیل کے لیے ان کے زمانے میں ضروری خیال کی جاتی تھیں اور جس سے انفرادی و اجتماعی ترقی کے راستے ہموار ہوتے ہیں۔ اصلاح کے ان مقاصد میں ''ادب'' بھی شامل ہے، اس لیے آزاد کی نظمیں اخلاقی اصلاح کے ساتھ نئی شاعری کے لیے معیار بھی قائم کرتی ہیں۔

آزاد کی اخلاقی نظموں میں ''مثنوی شرافت حقیقی''، ''نوطرز مرصع''، ''محنت کرو''، ''اُولوالعزمی کے لیے کوئی سدراہ نہیں''، ''مثنوی موسوم بہ گنج قناعت'' قابلِ ذکر ہیں۔ ''اولوالعزمی کے لیے کوئی سدراہ

نہیں''، فنی لحاظ سے ایک منفرد نظم ہے۔ اس میں شاعر کا موقف یہ ہے کہ مقصد کے حصول کے لیے عزم و ارادے کا استقلال اور حوصلے کی بلندی ضروری ہے۔ اسی سے انسان کامیابی سے ہم کنار ہوتا ہے۔ کامیاب ہونے کے لیے مسلسل محنت اور کوشش ضروری ہے۔ حرکت و عمل کی یہ ترغیب آزاد فطرت کے حوالے سے دیتے ہیں۔ فطرت اقبال کی نظموں میں بھی تحرک کا سب سے بڑا منبع ہے۔ مثال ملاحظہ کیجیے ؎

یارو چلو چلو نہ کرو انتظار تم — کرتے ہو کیا اُمید یمین و یسار تم
میدانِ عزم و جزم کے ہو شہسوار تم — بڑھ جاؤ گے کرو گے اگر مار مار تم
چلاّ رہی ہے ہمتِ مرداں چلے چلو — ص:۱۰۱

یارو چلو فلک پہ ستارے ہیں چل رہے — آب رواں ہیں چشموں سے بہہ کر نکل رہے
جنگل میں کارواں ہیں منزل بدل رہے — جو تھم رہے وہاں وہی خر در وِحل رہے
تھمنے کا یہ مقام نہیں ہاں چلے چلو

ص:۱۰۲

آزاد کے زمانے میں وطنیت/وطن پرستی کا جذبہ ابھی پوری طرح بیدار نہیں ہوا۔ البتہ ہندوستانیوں پر انگریزوں کے ظلم وستم اور سیاسی تسلط نے ان میں اپنی مظلومیت کا احساس پیدا کیا جس سے ہندوستان کی تقریباً سبھی قومیں انگریزوں کے خلاف متحد ہونے لگیں۔ آزاد نے جو نظم ''حبّ وطن'' کے عنوان سے کہی ہے اس میں ان کا نقطۂ نظر اجتماعی مفاد کا ہے۔ حبّ وطن کا جذبہ اور نظریہ بھی دو ایک واقعات کے حوالے سے موجود ہے مگر یہ نظریہ پوری طرح ظاہر نہیں ہوا ہے۔

آزاد وطنیت کا جو تصوّر رکھتے ہیں اسے انھوں نے مذہبی، تاریخی اور تہذیبی وقوعے کی مدد سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں انگریزوں اور ایرانیوں کے واقعات کو حبّ الوطنی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ انگریزوں کے واقعات میں ایک واقعہ اس انگریز طبیب کا ہے جو جہانگیر/فرخ سیر کی علالت میں علاج کے لیے آیا تھا۔ بادشاہ صحت یاب ہونے کے بعد جب اسے انعام و اکرام سے نوازنا چاہا تو اس نے دریا کے پاس کی زمین مانگی تاکہ اس کے ملک کے جہاز آسکیں اور تجارت کی غرض سے آنے والے مال کا محصول بھی معاف کرالیا۔ آزاد نے اسے حبّ الوطنی سے تعبیر کیا ہے، جب کہ تاریخ اسے محض تجارتی نوعیت کا واقعہ کہتی ہے۔ البتہ یہ وہ بنیاد تھی جس نے بعد میں انگریزوں کو ملکی سطح پر سیاسی غلبہ عطا کیا۔

آزاد اسی میں ایک ہندوستانی فن کار کا قصہ بھی بیان کرتے ہیں جو دلّی میں رہتا تھا، اور جسے دکن کی ریاست نے خلعت وزر کے ساتھ اپنے یہاں بلانا چاہا۔ وہ فن کار دلّی کے درودیوار، کوچہ وبازار، دریا اور گھاٹ سے ایسی محبت کرتا تھا کہ ان مناظر کو چھوڑ کر دکن جانے کو راضی نہیں ہوا اور دلّی میں ہی رہنا پسند کیا۔ آزاد نے فن کار کے اس فیصلے کو 'ننگ وطن' سے تعبیر کیا ہے۔ حالاں کہ یہ اس کی حب الوطنی ہے کہ وہ اپنے مقام/ملک سے وابستہ ہے اور اس کا نام اس کے ملک کے نام سے اور ملک کا نام اس کے نام سے مشہور ہے۔ اس زمانے کی قدریں اور تھیں اور فن کار خلعت وزر کے ساتھ دوسرے والیانِ ریاست کے دربار سے وابستہ ہوا کرتے تھے لیکن یہ صورت بھی بیش تر برگشتگیٔ زمانہ کی وجہ سے ہوتی تھی، اور یہ آج بھی اسی طرح سچا ہے۔

مقبول فدا حسین ہندوستان کے بڑے مصوّر ہیں۔ مصوّری میں آج ہندوستان مقبول فدا حسین سے جانا جاتا ہے، اسی طرح فدا حسین ایک ہندوستانی مصوّر کی حیثیت سے۔ اب آزاد کی مانیں تو مقبول فدا حسین کو اگر کوئی ملک اپنے یہاں بلائے تو انھیں ہندوستان چھوڑ دینا چاہیے۔ مگر فدا حسین سے پوچھیے کہ جب بہ وجوہ انھیں ملک سے باہر جلاوطنی کی زندگی گزارنی پڑ رہی ہے جب کہ قطر نے انھیں اعزازی طور پر اپنے ملک کی شہریت دی ہے، تو ان کے دل پر کیا گزر رہی ہے۔

آزاد کے کلام میں کچھ نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں غیر مرئی چیزوں کو مرئی بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ نظم ''خسروامن کا دربار'' میں انھوں نے 'علم'، زراعت، تجارت، صنعت و دست کاری، دولت، غدروآشوب، سبھی کو بشری صفات اور کردار سے متصف کیا ہے۔ ''مثنوی خواب امن'' میں وہ 'رات' کی پیکر تراشی اس طرح کرتے ہیں۔

دفعتاً سامنے لیلائے شب تار آئی	کرتی ایک اک کو مئے شوق سے سرشار آئی
گرچہ لائی تھی نہ ساماں مئے و مے نوشی کا	ہاتھ میں شیشہ تھا پر داروئے بیہوشی کا
چال سے سُرمۂ حیرت کے غبار اوڑتے تھے	حال سے دیدۂ غفلت کے خمار اڑتے تھے
ایسے انداز سے دامن تھی ہلاتی آئی	سب کو تھی امن کے سایہ میں سلاتی آئی
اس کا جھوکا ہوا غفلت کا حجاب آنکھوں پر	خوابِ شیریں نے کیا کارِنقاب آنکھوں پر

ص:۴۲

فنی نقطۂ نظر سے آزاد کی تقریباً سبھی نظمیں بیانیہ شاعری کے زمرے میں آتی ہیں جس میں موضوع کو بغیر کسی پیچیدگی کے سیدھے سادے اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔ مقصدی پابندی اور اصلاحی فکر کے غلبے سے نظم کی تخلیقی اور شعری خصوصیات دب گئی ہیں۔ بیان کی ناہمواری اور لفظوں کا غیر مناسب انتخاب شعر کی روانی میں مخل ہوتا ہے۔ اسی لیے آزاد کی شاعری میں روانی بہت کم ہے۔ جہاں وہ اس مشکل پر قابو پا سکے ہیں وہاں روانی خوب ہے اور بیان میں جذباتی تعلق کا احساس بھی ہوتا ہے۔ مثلاً نظم ''اُولوالعزمی کے لیے کوئی سدراہ نہیں'' میں یہ خوبی دیکھی جا سکتی ہے۔

فنی نقص اور تاثیر کی کمی کے باوجود آزاد کی نظمیں اردو ادب کی شعری تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں جہاں سے ایک دور میں قدیم و جدید شاعری کے درمیان حد فاصل قائم ہوتی ہے۔ ان نظموں کی اہمیت سب سے زیادہ اس لیے ہے کہ اس سے ''لوگوں کے ذہن کو نئے تصوّر کی طرف منتقل کرنے میں بڑی مدد ملی۔''[1]

انجمن پنجاب کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی نئی شاعری کے فروغ میں حالؔی کی کاوشیں سب سے زیادہ مؤثر ثابت ہوئیں۔ جدید نظم کے لیے آزاد نے اپنے لکچر اور نظموں کے ذریعہ جو کچھ بھی کیا اسے اردو شاعری میں اجتہاد کے طور پر قبول کیا جاتا ہے۔ آزاد نے نئی شاعری کی بنیاد رکھی، اس کے اصول مرتب کیے اور اپنی شاعرانہ طبیعت کے زور پر نظم جدید کے نمونے بھی پیش کیے لیکن یہ نمونے مستقبل میں نئی نظم کو اعتبار دلانے کی قوت نہیں رکھتے تھے۔ ایسی شاعری جس نے روایت سے کسی قدر انحراف کی راہ اختیار کی ہو، اُسے قبول عام کی منزل تک پہنچانا، نظم کی بنیاد رکھنے اور اس کی سمت نمائی کے علاوہ ایک تخلیقی شان اور قوت و تاثیر بھی طلب کرتی ہے۔ یہ تخلیقی شان اور تاثیر حالؔی کے کلام میں موجود تھی۔ جس کی بہترین مثال ''مسدس مدو جزر اسلام'' اور ''مناجاتِ بیوہ'' ہیں۔

انجمن نے نئی طرز کے مشاعروں کا آغاز کیا تو اتفاق سے ملازمت کے سلسلے میں حالی لاہور پہنچ چکے تھے۔ وہ مشاعرے کی چار نشستوں میں شریک ہوئے اور ان میں 'برکھارت'، 'نشاطِ امید'، 'مناظرۂ رحم و انصاف' اور 'حب وطن' کے عنوان سے نظمیں بھی سنائیں۔ یہ نظمیں اس جدید شعریات کے عین مطابق ہیں جو آزاد نے پیش کی۔ چوں کہ اب شاعری/نظم سے اصلاح کا مقصد وابستہ ہو گیا تھا لہٰذا نظم میں پیش ہونے

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۱۰۰

والے خیال/مقصد کی ترسیل کو شعری حسن کاری اور فن پر ترجیح حاصل تھی۔ اس کے لیے پیچیدہ بیانی/ استعاراتی اظہار سے گریز کیا گیا اور سادہ و عام فہم زبان کے استعمال پر زور دیا گیا۔ زبان میں ''بھاشا'' کا استعمال، ہندوستانی فضا کی تخلیق اور ماحول کی عکاسی سے شاعری میں ایک اجنبی اور غیر مانوس ماحول کے مقابلے میں ایک مانوس فضا قائم کرنے کی کوشش کی گئی جو عوام کے فہم و ادراک سے قریب تھی۔ حد سے بڑھی ہوئی غیر ضروری مبالغہ آرائی سے اجتناب کیا گیا۔ ''مبالغہ'' جو کہ کلام میں تاثیر پیدا کرنے کا ایک مؤثر وسیلہ ہے، اسے ''جھوٹ'' سے تعبیر کیا گیا۔ حالؔی نے مبالغہ سے ہماری روایتی شاعری کو اپاہج تو کیا لیکن شکر ہے کہ انھوں نے اس کی گردن نہیں ماری اور شعری ضرورتوں کی حد تک اس کے استعمال کی اجازت دی۔ تعقل پسندی کے زور سے شعر و ادب میں حقیقت پسندی پر اصرار کیا گیا۔ حالؔی کی نظمیں مذکورہ خصوصیات کی حامل ہیں۔

حالؔی نے انجمن کے مشاعرے ۱۸۷۴ء میں جو پہلی نظم سنائی وہ ''برکھا رت'' تھی۔ اس کے بیان میں روانی اور تاثیر اپنی جگہ۔ اگر ہم اسے شاعری کے نئے منشور کے حوالے سے دیکھیں تو حالؔی کی جانب سے انجمن میں پیش کی جانے والی یہ پہلی نظم ہی جدید شاعری کا مثالی نمونہ ہے۔ نظم کے آغاز، بشمول عنوان سے اختتام تک، نئے شعری اصولوں کی پابندی کی گئی ہے۔ اشعار ملاحظہ کیجیے ؎

گرمی سے تڑپ رہے تھے جاندار — اور دھوپ میں تپ رہے تھے کہسار
بھوبل سے سوا تھا ریگ صحرا — اور کھول رہا تھا آب دریا
تھی لوٹ سی پڑ رہی چمن میں — اور آگ سی لگ رہی تھی بن میں
سانڈے تھے بلوں میں منھ چھپائے — اور ہانپ رہے تھے چار پائے
چیتوں کو نہ تھی شکار کی سدھ — ہرنوں کو نہ تھی قطار کی سدھ

...... ص: ۳۷

بازار پڑے تھے سارے سنسان — آتی تھی نظر نہ شکلِ انسان
چلتی تھی دکان جن کی دن رات — بیٹھے تھے ہات پر دھرے ہات
خلقت کا ہجوم کچھ اگر تھا — یا پیاؤ پہ یا سبیل پر تھا

...... ص: ۳۸

بچوں کا ہوا تھا حال بے حال	کملائے ہوئے تھے پھول سے گال
آنکھوں میں تھا ان کا پیاس سے دم	تھے پانی کو دیکھ کر کرتے ''مم مم''
ہر بار پکارتے تھے ماں کو	ہونٹوں پہ تھے پھیرتے زباں کو

...... ص:۳۹

(مجموعۂ نظم حالی: مع تنقید وتبصرہ، ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۱ء)

ان اشعار میں گرمی کی شدت کا بیان چھوٹی چھوٹی جزئیات کے ذریعے ہوا ہے جسے تخیل اور مبالغے کی مدد سے پیش کرنے کے بجائے حالی اپنے تجربے اور مشاہدے کو نظم کرتے ہیں، اس سے نظم میں حقیقت پسندی خود بخود پیدا ہوجاتی ہے۔ کسی بھی حصے کا منظر اور کوئی تصویر ایسی نہیں ہے جو عام انسانی تجربے سے دور ہو۔ ''جنگل وصحرا کی زندگی میں ریگ کا بھوبھل معلوم ہونا، پانی کا کھولتا ہوا محسوس ہونا، گرم ہوا کا آگ کی لپٹ محسوس ہونا'' یہ سب گرمی کی شدت کا ذرا مبالغہ آمیز بیان ہے۔ لیکن حالی کے اس بیان میں ہمیں مبالغہ کا احساس اس لیے نہیں ہوتا کہ بس یہ شعری ضرورت کی حد تک ہے اور پھر حالی گرمی کی شدت کو نمایاں کرنے کے لیے زبان کے جن متبادلات کا سہارا لیتے ہیں وہ ہماری زبان کے عام محاورے میں شامل ہے۔

عام مشاہدہ ہے کہ شدت کی گرمی پڑ رہی ہو تو کوچہ و بازار سنسان ہوجاتے ہیں۔ خلقت اگر نظر آتی ہے تو صرف اس مقام پر جہاں پینے کا پانی دستیاب ہو۔ آج کی شہری زندگی میں حالی کی پیش کی گئی یہ تصویریں اگرچہ پوری طرح صادق نہیں آتیں پھر بھی کاروباری زندگی کی مصروفیت اور گہما گہمی کچھ کم ہوجاتی ہے۔ البتہ دیہی زندگی میں یہ منظر اب بھی اتنا ہی حقیقی ہے جتنا حالی کی اس نظم میں۔ حالی کے مشاہدے کی نگاہ گھر سے باہر اور انسان کی خارجی زندگی سے اس کے باطن تک پھیلی ہوئی ہے۔ چنانچہ اسی میں جب وہ گرمی سے پریشان اور پیاس سے بدحال بچوں کی حالت نظم کرتے ہیں تو وہ بالکل حقیقی اور حسب حال ہوتی ہے۔

بارش کے بعد جب منظر بدلتا ہے تو اس کی پُر کیف فضا کا بیان بھی بہت ہی مفصّل اور ہمہ گیر ہے۔ بارش کے مناظر اور ماحول کی خوشگواری کا ذکر حالی نے ہندوستانی تہذیب، یہاں کی مذہبی اور ثقافتی زندگی کے حوالے سے کیا ہے۔ آخر میں وطن سے دور ایک شخص کی دلی کیفیات بھی بیان ہوئی ہے۔ طوالت سے بچنے کے لیے بارش کے بعد کے ماحول کا صرف ایک منظر ملاحظہ کیجیے۔

پانی سے بھرے ہوئے ہیں جل تھل	ہے گونج رہا تمام جنگل
کرتے ہیں پپیہے پیہو پیہو	اور مور چنگھاڑتے ہیں ہرسو
کوئل کی ہے کوک جی لبھاتی	گویا کہ ہے دل میں بیٹھی جاتی
مینڈک جو ہیں بولنے پہ آتے	سنسار کو سر پہ ہیں اُٹھاتے

ص:۴۰

حالی کی اس نظم میں ایک اور بات آپ کو نظر آئے گی جو مذکورہ مثالوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے کہ وہ ''بھاشا'' کے الفاظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں، اور پورے ماحول میں وہ مقامی عناصر کے ذریعے ہندوستانی فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ جانور اور پرندوں میں ''سانڈے، لومڑیاں، چیتے، پپیہے، مور، کوئل، مینڈک'' خاص ہندوستانی ماحول کی تشکیل کرتے ہیں۔ ''بھاشا'' کے الفاظ کا انتخاب کریں تو مذکورہ مختصر سی مثال میں ''بھوبل، کھولنا، لوٹ پڑنا، سدھ نہ رہنا، پیاؤ، کملانا، پپیہے کی پیہو پیہو کی آواز، مور کا چنگھاڑنا، کوئل کی کوک، سنسار، جل تھل'' کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ ''برکھارت'' کے فنی امتیازات اور نقائص کے بارے میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''اس نظم کا موضوع مجموعی طور پر جدید نظم کے موضوع کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اس میں ربط و تسلسل ہے اور خارجیت اور داخلیت کا امتزاج بھی ملتا ہے۔ نظم میں البتہ کچھ خامیاں بھی ہیں، اس کی بے جا طوالت کھٹکتی ہے۔''[1]

حامدی کاشمیری کی یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے کہ نظم بے جا طویل ہوگئی ہے۔ لیکن یہ طوالت ہمیں اس لیے گراں گزرتی ہے کہ ہمارا شعری مزاج ایک نئے تصوّرِ شعر سے ہم آہنگ ہو چکا ہے جس میں خیال کا بہاؤ کسی داخلی یا خارجی منطق کا پابند ہوتا ہے اور جس میں موضوع کے مختلف پہلوؤں کو بہ تکرار نظم کرنے کے بجائے شاعر کی توجہ کسی ایک پہلو کو مسلسل و مرکوز انداز میں پیش کرنے پر ہوتی ہے۔ اس طرز میں کہی گئی نظم بے جا لفاظی اور غیر ضروری باتوں سے حتی الامکان محفوظ ہوتی ہیں۔ اگر ہم اسے اس عہد کے تنقیدی تناظر میں دیکھیں تو حالی کی یہ نظم انفرادی حیثیت رکھتی ہے، اور اس کی طوالت ان کی بعض دوسری نظموں کی غیر ضروری طوالت سے بہت کم معلوم ہوتی ہے۔

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص:۱۰۷

حالؔی نے مشاعرے میں دوسری نظم ''نشاطِ اُمید'' کے عنوان سے پیش کی۔ یہ نظم اس زمانے کے تاریخی پس منظر میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد ہندوستان کی عام فضا پر مایوسی اور نااُمیدی کے بادل چھائے ہوئے تھے۔ خصوصاً مسلمانوں کی زندگی جس عذاب میں مبتلا تھی، اس نے انھیں مایوسی کی پستیوں میں ڈھکیل دیا تھا۔ حکومت اور سلطنت ان سے چھن چکی تھی، انگریزوں کی دارو گیر اس قوم کے لوگوں پر سخت تھی، معاشی اور اقتصادی میدان میں انھیں قدم رکھنے کی جگہ نہ ملتی تھی۔ غربت وافلاس کے ساتھ ہر طرح کی کمزوری کا احساس آہستہ آہستہ انھیں خود اپنی ذات کا دشمن بناتا جارہا تھا۔ چنانچہ قوم کو اس مشکل سے نکالنے کے لیے ضروری تھا کہ اسے مستقبل کی خوش آئند صورت حال کے تصوّر سے ذہنی طور پر توانائی بخشی جائے۔ حالؔی نے اس نظم کے ذریعہ لوگوں کے کمزور پڑتے حوصلوں کو تقویت پہنچائی۔

فنی اعتبار سے حالؔی کی یہ نظم کمزور ہے۔ بیان بہت ہی سادہ اور سپاٹ ہے، کسی قسم کا شاعرانہ حسن اور اثر انگیزی نہیں ملتی۔ البتہ نظم کے آخری گیارہ اشعار میں تاثیر کا حسن موجود ہے اور نظم مکمل بھی معلوم ہوتی ہے۔ حامدی کاشمیری کا خیال ہے:

> ''اگر نظم صرف انھیں بارہ (گیارہ) اشعار پر مشتمل ہوتی تو یقیناً ایک کامیاب نظم بن جاتی، اور شدت تاثیر میں بے مثال قرار دی جاتی۔''[1]

اس نظم میں حالؔی ''امید'' کو بشری صفات سے متصف کر مرئی اور محسوس شکل میں پیش کرتے ہیں۔ آزاد کی نظم ونثر میں یہ خصوصیت بدرجۂ اتم ہے۔ مگر حالؔی و آزؔاد دونوں کے یہاں نظم میں تمثیل نگاری تاثیر و جمال کی صفت سے محروم ہے۔ نظم کے ابتدائی چند شعر ملاحظہ فرمائیں ؂

اے مری امید میری جاں نواز ۔۔۔ اے مری دل سوز میری کارساز
میری سپر اور مرے دل کی پناہ ۔۔۔ درد و مصیبت میں میری تکیہ گاہ
عیش میں اور رنج میں میری شفیق ۔۔۔ کوہ میں اور دشت میں میری رفیق
خاطر رنجور کا درماں ہے تو ۔۔۔ عاشق مہجور کا ایماں ہے تو
نوح کی کشتی کا سہارا تھی تو ۔۔۔ چاہ میں یوسف کی دلآرا تھی تو

ص:۴۵

---

[1] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص:۱۰۷

اب نظم کے آخری چند شعر بھی ملاحظہ کیجیے۔

ہوتا ہے نومیدیوں کا جب ہجوم	آتی ہے حسرت کی گھٹا جھوم جھوم
لگتی ہے ہمت کی کمر ٹوٹنے	حوصلہ کا لگتا ہے جی چھوٹنے
ہوتی ہے بے صبری وطاقت میں جنگ	عرصۂ عالم نظر آتا ہے تنگ
ٹھنتی ہے گردوں سے لڑائی کبھی	ہوتی ہے قسمت کی ہنسائی کبھی
جاتا ہے قابو سے دل آخر نکل	کرتی ہے ان مشکلوں کو تو ہی حل
کان میں پہنچی تری آہٹ جو ہیں	رخت سفر یاس نے باندھا وہیں

ص:۴۸۔۴۹

حالؔی نے مشاعرے میں تیسری نظم ''حبّ وطن'' کے عنوان سے پڑھی۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ایک منفرد نظم ہے اس لیے کہ ہماری شاعری میں حب الوطنی کی کوئی مثال نہیں ملتی سوائے آزاد کی ایک ناقص نظم ''حبّ وطن'' کے۔ چوں کہ آزاد اور حالؔی دونوں کی مذکورہ نظمیں انجمن کے مشاعروں کے لیے کہی گئی تھیں اس لیے تقدیم و تاخیر کی بحث غیر ضروری ہے۔ البتہ حالؔی نے اس موضوع کو آزاد کے مقابلے زیادہ کامیابی سے پیش کیا ہے۔ حالؔی کی نظم میں وطنیت کا مفہوم چند مذہبی، تاریخی اور تہذیبی حوالوں سے مرتب ہوا ہے جس میں رام چندر کا چودہ سالہ بن باس، رسول اللہ کی مکہ سے مدینہ ہجرت، حضرت یوسف کا مصر کے بادشاہ ہونے کے باوجود ملک کنعان کی یاد میں افسردہ ہوجانے کا ذکر ہے۔ حالؔی کے نزدیک وطن پرستی دراصل ملک وقوم کی اجتماعی ترقی کے خیال، ملک کی اشیا سے محبت اور معاشرتی سطح پر ایک ملک کے افراد کے درمیان باہمی ربط وتعاون کے جذبے کا نام ہے۔

حالؔی نے وطن سے محبت اور تعلق کو انفرادی و اجتماعی دونوں سطح پر بیان کیا ہے۔ انفرادی صورت میں ایک شخص اپنے وطن سے دور رہتے ہوئے بھی مختلف موقعوں اور حوالوں سے اسے یاد کرتا ہے۔ وطن اور اس کے ماحول سے دوری اُسے اپنے گرد و پیش کی کائنات میں مسلسل ایک کمی کا احساس دلاتی ہے۔

اس جذبے کی اجتماعی صورت یہ ہے بلکہ حالؔی کے نزدیک وطن وقوم سے سچی محبت بھی یہی ہے کہ ہم ملک وقوم کے اجتماعی مفاد اور خیر خواہی کی فکر کریں۔ خواہ ہم ملک میں ہوں یا ملک سے دور، دونوں حالتوں میں ہمیں عوامی مفاد اور ترقی کی کوشش کرنی چاہیے۔ اس کی مثال میں وہ مصر کے قحط کا واقعہ بیان کرتے ہیں۔

ہم ہیں نام وطن کے دیوانے — وہ تھے اہلِ وطن کے پروانے

جس نے یوسف کی داستاں ہے سنی — جانتا ہوگا روئداد اس کی

مصر میں قحط جب پڑا آکر — اور ہوئی قوم بھوک سے مضطر

کردیا وقف ان پہ بیت المال — لب تک آنے دیا نہ حرفِ سوال

کھیتاں اور کوٹھے کھول دیے — مفت سارے ذخیرے تول دیے

ص:۵۳

دراصل حالی کے سامنے جو معاشرہ تھا وہ مفاد پرست اور خودغرض ہوتا جارہا تھا۔لوگ اپنی دولت عیش وعشرت پر صَرف کرتے تھے مگر اس کے ذریعے وہ کسی مجبور اور محروم شخص کی ترقی کے بارے میں نہیں سوچتے تھے اور نہ ہی وہ اسے کسی ایسے مصرف میں لیتے تھے جس سے لوگوں کو اجتماعی فائدہ پہنچے۔ یہی حال علم ودانش،فن اور دوسرے تمام شعبوں کے افراد کا تھا کہ وہ اپنے علم وفن کو اپنے آپ تک محدود رکھتے تھے۔ حالی نے قوم کے اس رجحان پر سخت تنقید کی۔

اس نظم کے چند مصرعوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ لوگ مذہبی بنیادوں پر ایک دوسرے سے نفرت کرنے لگے تھے۔چنانچہ حالی نے جہاں معیشت،علم وہنر اور طب میں ایک دوسرے سے استفادے کی تلقین کی وہیں مذہب وملت کے تصور سے اوپر ہوکر ایک ملک کے باشندہ ہونے کی حیثیت سے آپس میں متحد ہونے کی بات کی۔ کیوں کہ ملک اور اس کے باشندوں کی ترقی قومی یک جہتی، یگانگت، باہمی اعتماد اور تعاون کے بغیر ممکن نہیں۔

تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر — نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر

ہو مسلمان اس میں یا ہندو — بودھ مذہب ہو یا کہ برہمو

جعفری ہووے یا کہ ہو حنفی — جین مت ہووے یا ہو بیشنوی

ص:۵۵

غالباً قوموں کے درمیان مذہبی اور فرقہ وارانہ بنیادوں پر پیدا ہوئی نفرت اور تضحیک کو دور کرنے اور انفرادی مفاد پر اجتماعی مفاد کو ترجیح دے کر اصلاح کی کوشش کا جذبہ حالی کو وطن پرستی کے تصوّر تک پہنچا دیتا ہے۔ سجاد ظہیر حالی کی اس نظم کو اردو میں قومی شاعری کی بنیاد مانتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''حالی کی نظم حبِّ وطن نے اردو میں دراصل شاعری کی اس نئی صنف کی بنیاد رکھی جسے آج ہم قومی شاعری کہتے ہیں۔''[۱]

حامدی کاشمیری کا خیال ہے:

''غدر کے انقلاب سے متاثر ہوکر ہندوستان کی تباہی کے موضوع پر کئی نظمیں لکھی گئی ہیں، لیکن ان میں حبِّ وطن کا جذبہ غالب اور نمایاں نہیں ہے۔ حالی کا تصور حب الوطنی انھیں جہاں سے بھی ملا ہو، اور اس کا محرک جو بھی ہو اس طرح سے قابلِ قدر ہے کہ اردو میں یہ پہلا موقع تھا کہ انھوں نے وطنیت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ ان کے خلوص کے آئینہ دار ہیں۔''[۲]

''مناظرۂ رحم و انصاف'' حالؔی کی طرف سے انجمن میں پڑھی جانے والی آخری نظم ہے، یہ ۱۸۷۶ء میں کہی گئی۔ نظم کا اسلوب تمثیلی ہے۔ ''اُمید'' کی طرح اس میں حالؔی دو مجرد حقیقتوں ''رحم'' اور ''انصاف'' کو بشری صفات میں پیش کرتے ہیں۔ نظم مکالمے اور مباحثے کا انداز رکھتی ہے۔ دونوں کردار ''رحم وانصاف'' اس پر لڑتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے پر فوقیت رکھتے ہیں۔ اس بحث میں وہ ایک دوسرے کی کوتاہیوں اور خامیوں کی نشان دہی کرتے ہیں اور اپنی خوبیوں کو فخریہ بیان کرتے ہیں۔ آخر میں ''عقل پر کار'' کی ثالثی سے یہ جھگڑا ختم ہوتا ہے۔

نظم بے جا طویل اور بیان خشک ہے۔ حالؔی کی دوسری نظموں کے مقابلے اس میں روانی بھی کم ہے۔ مقصدیت اور اصلاح کا پہلو غالب ہے۔

''مناجات بیوہ'' حالی کی ایک نمائندہ نظم ہے۔ انیسویں صدی کا ہندوستانی معاشرہ عقیدے اور اخلاق کی بہت سی برائیوں میں جکڑا ہوا تھا۔ اس زمانے میں ہندو اور مسلمان دونوں ہی قوموں میں سب سے زیادہ عورت سماجی ظلم و بے انصافی کا شکار تھی۔ ہندو معاشرے میں عورت کے ساتھ ہونے والے ظلم کی انتہائی صورت یہ تھی کہ شوہر کے انتقال کے بعد اسے لاش کے ساتھ زندہ جلنا پڑتا تھا۔ کم عمری میں لڑکیوں کی شادی کا رواج بھی عام تھا۔ راجہ رام موہن رائے کی تحریک سے اس پر قدغن تو لگی لیکن عورت کی تقدیر نہیں بدلی۔

---

[۱] مضامین سجاد ظہیر۔ ص: ۵۵

[۲] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۱۰۸

اب بھی وہ مظلوم تھی۔ شوہر کے انتقال کے بعد اسے دوسری شادی کا حق نہیں تھا۔ پہلے آگ میں جل کر اس کا وجود ختم ہو جاتا تھا، اب وہ ظاہری طور پر زندہ تھی مگر نفس کی آگ میں عمر بھر جلتی تھی۔ معاشرہ بیوہ عورتوں کو اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتا تھا، اسے منحوس سمجھا جاتا تھا۔ حالؔی نے عورت کی مظلومیت کو جس شدتِ درد کے ساتھ محسوس کیا اور جس کامیاب اور موٴثر طریقے سے اس کا تخلیقی اظہار کیا وہ اپنے آپ میں بے مثال ادبی کارنامہ ہے۔

حالؔی نے بیوہ کے طور پر جس کردار کا انتخاب کیا ہے، وہ ان کی فراست کی دلیل ہے۔ اس میں بچپن کی شادی اور بیوگی دونوں پر حالؔی نے ایک ساتھ گرفت کی ہے۔ کردار کی نفسیاتی اُتار چڑھاؤ اور اس کے دردوغم کے مختلف پہلوؤں کو نظم کرتے ہوئے حالؔی نے بیوہ کی زبانی وہ سب کچھ کہہ دیا جو خانگی اور معاشرتی زندگی میں اس کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ بچپن کی شادی اور بچپن کی بیوگی نظم کے مرکزی کردار کے لیے گڈے گڑیا کا کھیل تھی۔ لیکن جب وہ اپنی صنفی انفرادیت سے واقف ہوتی ہے اور نفسی تقاضوں کی لہر اس کے باطن میں اُٹھتی ہے تو اسے کرب کی جن منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے، اسے حالؔی نے بڑے لطیف اور فن کارانہ انداز میں بیان کیا ہے۔ نظم میں سوز و گداز اور تاثیر بہت ہے لیکن بے جا طوالت اور خیال کی تکرار طبیعت پر گراں بار ہوتی ہے۔ پھر بھی مرد ہوتے ہوئے حالؔی نے بیوہ عورت کے لطیف جذبات، اس کی نفسیاتی کش مکش، سماجی اور معاشرتی مشکلوں اور باطن کی کیفیت کو جیسا محسوس کیا ہے اور اس کی جیسی ترجمانی کی ہے وہ لائق ستائش ہے۔ حالؔی کی غیر معمولی حساس طبیعت اور دردمندی کا ذکر کرتے ہوئے صالحہ عابد حسین لکھتی ہیں:

> ''مجھے ''مناجات بیوہ'' پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ حالی باوجود مرد ہونے کے ایسا درد آشنا، ایسا حساس، اتنا نازک دل کہاں سے لائے جس نے کم سِن، بدنصیب بیوہ عورتوں کے صحیح جذبات واحساسات کو اس طرح محسوس کیا جیسے یہ سب کچھ خود اس پر بیت چکا ہو''[1]

محمد حسن عسکری کا خیال ہے:

> ''بیوہ کے رنج وغم کے مختلف پہلو ہو سکتے ہیں، مگر حالی نے خصوصیت کے ساتھ جس چیز پر زور دیا ہے وہ یہ ہے کہ دنیا میں عام عورتیں جس طرح زندگی بسر کرتی ہیں وہ بیوہ کو حاصل نہیں

---

[1] یادگارِ حالؔی۔ ص: ۱۸۰

ہوسکی۔گویا حالی کے نزدیک زندگی کی تکمیل اس بات میں ہے کہ آدمی دوسرے آدمیوں کی سی زندگی بسر کر سکے اور زندگی کی جتنی گوناں گوں سرگرمیاں ہیں ان میں حصہ لے سکے۔''[1]

اس نظم کا مطالعہ نئے شعری نظریات کی روشنی میں دلچسپی سے خالی نہیں۔زبان و بیان کی جو صورتیں اس میں موجود ہیں اس نے بھی نظم کو ایک خاص آہنگ اور تاثیر عطا کی ہے۔اردو اور ہندی الفاظ کے مرکب سے جس قسم کی زبان وجود میں آئی وہ ایک خوشگوار تجربہ ہے۔تقریباً ہر شعر میں ''بھاشا'' کا کوئی نہ کوئی لفظ شامل ہے۔

تھی نہ کمی کچھ تیرے گھر میں	نون کو ترسی میں سانجھر میں
راجہ کے گھر پلی ہوں بھوکی	سدا برت سے چلی ہوں جھوکی
نین دیے اور کچھ نہ دکھایا	دانت دیے اور کچھ نہ چبایا
رہی اکیلی بھری سبھا میں	پیاسی رہی بھری گنگا میں
چین سے جاگی اور نہ سوئی	میں نہ ہنسی جی بھر کے نہ روئی
کھایا تو کچھ مزہ نہ آیا	سوئی تو کچھ چین نہ پایا
پیاس تھی، لو تھی اور تھی کھرسا	اور دریا سے گزرنا پیاسا

ان اشعار میں بھاشا کے الفاظ کے علاوہ بیوہ کے درد و کرب کو بہت واضح محسوس کیا جاسکتا ہے۔

''مسدس مدو جزر اسلام'' حالی کا ایک بڑا شعری کارنامہ ہے۔یہ طویل نظم مسلمانوں کے عروج و زوال کی داستان بیان کرتی ہے جس کی تحریک حالی کو سر سید سے ملی۔

اس نظم میں حالی کا خطاب مسلم قوم سے ہے جو خستگی سے زوال بہ کنار تھی۔۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد قدیم تہذیبی روایات، ماضی کا بڑا اخلاقی سرمایہ اور سیاسی و معاشی اختیارات ختم ہو چکے تھے۔قوم صرف سیاسی و معاشی اعتبار سے ذہنی، تعلیمی اور مذہبی لحاظ سے بھی مفلس ہو چکی تھی۔احساس مر چکا تھا جس سے روزمرّہ زندگی جمود بے عملی اور خود فریبی کا شکار ہو کے رہ گئی۔حالی نے اس نظم کے ذریعے قوم کی خامیوں اور برائیوں پر تنقید کی اور اس کے اصلاح کی کوشش بھی۔

مسدس کا آغاز مذہب اسلام کی پیدائش، اس کی معنویت اور تاریخ کے حوالوں سے ہوتا ہے۔اس کے ذریعہ حالی نے اس نکتے کو پیش کیا ہے کہ ایک قوم جو اسلام کی آمد سے پہلے نہایت غیر مہذب اور جابر تھی

[1] انسان اور آدمی۔ص:۱۸۱

طلوعِ اسلام کے بعد کیسی شائستہ اور مہذب ہوگئی۔ لیکن وہی قوم جو اپنے کارناموں سے اوج کمال کو پہنچی تھی، اسلامی تعلیمات سے دوری اور دنیاوی انتظام و انصرام سے خود کو کنارہ کش کر لینے اور بے عمل ہو جانے کی وجہ سے پھر سے نکبت اور گمراہی کا شکار ہوگئی۔

گھٹا سر پہ ادبار کی چھا رہی ہے　　فلاکت سماں اپنا دکھلا رہی ہے
نحوست پس و پیش منڈلا رہی ہے　　چپ و راست سے یہ صدا آ رہی ہے
کہ کل کون تھے آج کیا ہوگئے تم
ابھی جاگتے تھے ابھی سوگئے تم

یہ پہلا موقع تھا کہ اردو شاعری میں کسی قوم کے عروج و زوال کو موضوع بنا کر بڑی دلکش، سادہ اور رواں زبان میں ایسی مؤثر نظم کہی گئی جس کے اثرات تقریباً نصف صدی تک اردو ادب پر پڑتے رہے۔ علامہ کی نظم ''شکوہ''، ''جواب شکوہ'' کی روح بھی ''مسدس'' کی ہے۔

آزؔاد کے مقابلے میں حاؔلی نے نظم کی متعدد ہیئتیں استعمال کیں۔ ان کی نظمیں مثنوی کے علاوہ قطعہ، ترکیب بند اور مسدس کی ہیئت میں ہیں۔ یہ ہیئتیں اردو میں ان سے پہلے بھی رائج تھیں۔ اس لیے یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے اپنی تخلیقات میں ہیئت کا کوئی تجربہ کیا۔ لیکن بہر حال وہ ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت کو محسوس ضرور کرتے ہیں۔ حاؔلی نے ''مقدمہ'' میں بے قافیہ شاعری کی حمایت کی، یہ اور بات کہ وہ اس کا کوئی عملی نمونہ پیش نہ کر سکے۔

حاؔلی شاعری میں صرف موضوع کی تبدیلی کے قائل ہیں، وہ اظہار کی مروجہ ساخت یعنی تشبیہات و استعارات اور علائم و اشارات کو تبدیل کرنے کے حق میں نہیں کیوں کہ اس عمل سے ترسیل کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ حاؔلی لکھتے ہیں:

> ''جب کسی ملک یا قوم یا شخص کے خیالات بدلتے ہیں تو خیالات کے ساتھ طرز بیان نہیں بدلتی، گاڑی کی رفتار میں فرق آ جاتا ہے مگر پہیا اور دُھرا بدستور قائم رہتا ہے۔ اسلام نے جاہلیت کے خیالات بہت کچھ بدل دیے تھے مگر اسلوب بیان میں مطلق فرق نہ آیا۔ جو تشبیہیں اور استعارے پہلے مدح، ہجا، غزل اور تشبیب میں برتے جاتے تھے وہی اب توحید، مناجات، اخلاق اور موعظمت میں استعمال ہونے لگے۔ خاص کر شعر میں اس بات کی اور بھی زیادہ

ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ متاخرین قدیم شعرا کے بعض خیالات سے دست بردار ہو جائیں مگر یہ ان کے طریقۂ بیان سے دست بردار نہیں ہو سکتے...... نئے خیالات کے شاعر کو بھی سخت ضرورت ہے کہ طرز بیان میں قدما کے طرز بیان سے بہت دور نہ جا پڑے اور جہاں تک ممکن ہو اپنے خیالات کو انھیں پیرایوں میں ادا کرے جن سے لوگوں کے کان مانوس ہوں۔"[1]

اس طرح حالؔی نے جدید شعری اصولوں کی روشنی میں نظمیں کہیں جس سے اردو شاعری بلکہ نظم میں نئے موضوعات اور اسلوب داخل ہوئے۔ "برکھارت"، "مناجات بیوہ" اور "مسدس مدو جزر اسلام" جیسی تخلیقات کے ذریعے "نظم" کو بطور شاعری ایک الگ صنف کا اعتبار ملا، اور یہ صنف اپنے امکانات اور امتیازات کے سبب آنے والے شاعروں کو اپنی جانب متوجہ کرنے لگی۔

حالؔی کے بعد اپنے معاصرین میں اسمٰعیل میرٹھی نے سب سے کامیاب نظمیں کہیں۔ ان کے ہاتھوں اس صنف کو فن، موضوع اور ہیئت تینوں میں ترقی ہوئی۔ اسمٰعیل سے قبل نظم کے موضوعات میں زیادہ وسعت نہیں آئی تھی اور نہ ہی موضوع کے ارتکاز پر توجہ کی جاتی تھی۔ ان کی نظمیں غیر ضروری طوالت سے محفوظ ہیں اور ان میں موضوع کا بیان حالؔی و آزادؔ کی نظموں کے مقابلے میں زیادہ مرکوز ہے۔ محمد اسلم سیفی کی اطلاع کے مطابق اسمٰعیل میرٹھی نے جدید طرز پر نظم کہنے کا آغاز "انجمن پنجاب" کی شعری تحریک سے پہلے کر دیا تھا۔ لکھتے ہیں:

"۱۸۶۰ء میں مولانا انسپکٹر مدارس میرٹھ کے دفتر میں ملازم ہو چکے تھے۔ کچھ عرصہ بعد انگریزی نظموں کا منظوم ترجمہ دفتر انسپکٹر مدارس میں موصول ہوا۔ مولانا کو یہ موقعہ اچھا ہاتھ آیا۔ اس ترجمہ کو غور و تحقیق کے ساتھ دیکھا۔ چوں کہ انگریزی شاعری کے انداز بیان کو دلچسپ اور اچھوتا پایا۔ بعض انگریزی نظموں کا خود بھی ترجمہ کیا۔"[2]

اس عہد کے شعرا کے لیے انگریزی نظم کا اسلوب تو متاثر کن تھا ہی، اس کے علاوہ فطرت کو پند آمیز بنا کر نظم میں پیش کرنے کا تجربہ بھی ایک نئی چیز تھی۔ انگریزی نظموں سے متاثر ہو کر اسمٰعیل میرٹھی نے

---

[1] دیوانِ حالی، دیباچہ۔ علمی کتاب خانہ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۱۹۶۶ء۔ ص: ۷

[2] حیات وکلیات اسمٰعیل، محمد اسلم سیفی۔ دیال پرنٹنگ پریس، دہلی ۱۹۳۹ء۔ ص: ۱۲۹

نوٹ: اسمٰعیل میرٹھی کے کلام کے تمام حوالے اسی کتاب سے ہیں۔

۱۸۶۷ء میں چار انگریزی نظمیں اردو میں ترجمہ کیں، جو ''ایک قانع مفلس''، ''کیڑا''، ''موت کی گھڑی'' اور ''فادر ولیم'' کے عنوان سے ان کی نظموں میں شامل ہے۔ ۱۸۶۸ء میں انھوں نے مزید دو نظمیں ''حبّ وطن'' اور ''خام خیالی'' کے عنوان سے اردو میں منتقل کیں۔ ان میں تجربات و مشاہدات ایسے حقیقی، بیان رواں اور زبان ایسی سلیس ہے کہ یہ ترجمے اسمٰعیل کی ذاتی تخلیق معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر نظم ''کیڑا'' سے چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

تم اس کیڑے کو دیکھو تو لگا تار — تمہاری راہ میں ہے گرمِ رفتار
چلا کترا کے کیا کیا پیچ و خم سے — جھجکتا ہے یہ آوازِ قدم سے
کسی سوراخ میں دن کاٹتا ہے — سویرے اُٹھ کے شبنم چاٹتا ہے
کرو چشمِ حقیقت بیں سے تمیز — کہ سمجھے ہو جسے تم سخت ناچیز
اسے قدرت نے زرّیں پردے میں — کچھ اک سبزی و سرخی بھی لیے ہیں

ص: ۱۷

یہ زمانہ حقیقت پسندی اور تعقل پسندی کا تھا اور جو چیز اسمٰعیلؔ، حالیؔ اور ان کے معاصرین کو متاثر کر رہی تھی وہ انگریزی نظموں میں زندگی اور فطرت کی عکاسی تھی۔ انگریزی نظموں کی تصویریں عام تجربے اور مشاہدے سے قریب تھیں۔ اسمٰعیل میرٹھی نے حالیؔ اور آزادؔ کی تحریک سے کچھ اثر لیا یا نہیں اس کے شواہد نہیں ملتے۔ اسمٰعیل میرٹھی کی نظم نگاری کے سلسلے میں اسلم سیفی کی دی گئی اطلاع سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ انگریزی طرز پر نظم کہنے کی تحریک آزادؔ/ حالیؔ کی طرف سے نہیں بلکہ حکومت کی طرف ہوئی تھی اور اس کے لیے ماحول سازی انگریزی منظومات کے اردو تراجم کے ذریعے کی گئی۔ بہر حال اس میں مبالغہ نہیں کہ اسمٰعیل میرٹھی نے اس صنف کو ترقی دی اور حالیؔ کی فطرت، معاشرت، اخلاق اور مسلمانوں کی سست بے عمل زندگی کو موضوع بنا کر کثرت سے اصلاحی نظمیں کہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کی نظموں میں فطرت کسی منظر/ ماحول کے بیان تک محدود نہیں ہے۔ ان میں مناظر اور ماحول کی پیش کش سے آگے بڑھ کر جانور، پرندے اور دوسری قدرتی اشیا سمٹ آئی ہیں۔ چنانچہ ''صبح کی آمد''، ''بارش کا پہلا قطرہ''، ''شفق''، ''گرمی کا موسم''، ''رات'' اور ''برسات'' کے ساتھ ''ہماری گائے''، ''دال کی فریاد''، ''کچھوا اور خرگوش''، ''دو مکھیاں''، ''ایک جگنو اور بچہ کی باتیں'' جیسی تخلیقات سے اردو نظم کے

موضوعات میں اضافے ہوئے۔ان نظموں میں اخلاقی اور ناصحانہ کلام کے ساتھ فطرت/ اشیا کے انفرادی پہلو کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی۔مثال کے طور پر صرف ایک نظم ''ہماری گائے'' سے چند شعر۔

رب کا شکر ادا کر بھائی	جس نے ہماری گائے بنائی
گائے کو دی کیا اچھی صورت	خوبی کی ہے گویا مورت
دانہ دُنکا بھوسی چوکر	کھا لیتی ہے سب خوش ہوکر
کھاکر تنکے اور ٹھیٹرے	دودھ ہے دیتی شام سویرے
کیا ہی غریب اور کیسی پیاری	صبح ہوئی جنگل کو سدھاری
پانی پی کر چارہ چر کر	شام کو آئی اپنے گھر پر

ص:۸۸۔۸۹

اسمٰعیل میرٹھی چوں کہ مدارس کے دفتر سے وابستہ تھے اور اس دفتر میں انگریزی نظموں کے جو اردو تراجم آتے تھے وہ اسکولی ضرورت کے پیش نظر تھے جن میں عموماً اخلاقی نظمیں ہوتی تھیں۔اسمٰعیل کی طبیعت پر اس کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ انھوں نے جو نظمیں کہیں ان میں بیش تر اخلاق واصلاح کا درس ہے۔اس طرح کی نظمیں بچوں کی تعلیمی ضرورت کو پورا کرنے کے علاوہ اخلاقی اعتبار سے ان کی شخصیت سازی بھی کرتی ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کی بعض نظمیں فن کارانہ تجربے کے اعتبار سے منفرد اور قابلِ قدر ہیں۔انھوں نے کئی نظمیں مکالمے/ مباحثے کے اسلوب میں کہی ہیں۔نظم ''جاڑا اور گرمی''، ''مور اور کلنگ'' اس سلسلے میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ان نظموں میں دو کردار ہیں اور دونوں اپنے اپنے مقدمات پر ایک دوسرے سے بحث کرتے ہیں۔ اسی مکالماتی انداز میں اسمٰعیل نے ایک نظم ''ایک جگنو اور بچہ کی باتیں'' کہی ہے۔یہ فنی اظہار اور تخلیقی پیش کش میں مذکورہ دونوں نظموں سے مختلف ہے۔اس میں بحث/ مناظرہ نہیں بلکہ مکالمہ ہے اور وہ بھی گفتگو کے انداز میں۔ دوسری خصوصیت اس مکالمہ کی ڈرامائیت ہے۔مکالمہ ترتیب دیتے ہوئے شاعر ہمیں مکالمہ/ گفتگو سے پہلے ہی بتادیتا ہے کہ متکلم کون ہے۔یعنی بات ''جگنو'' کی طرف سے ہورہی ہے یا ''بچہ'' کی طرف سے ہے، یہ بتانے کے لیے کردار کا نام (جگنو/ بچہ) پہلے ہی درمیان میں لکھ دیا ہے۔یہ نام اس نظم کے تسلسل وارتقا کا ناگزیر حصہ ہیں۔اگر کرداروں کے نام نظم کے درمیان سے نکال دیے جائیں تو یہ بے ربط اور مبہم ہوجاتی ہے۔

نظم کا واقعہ یہ ہے کہ ایک بچہ جگنو سے پھوٹنے والی روشنی کو دیکھ کر حیران ہے اور اس روشنی کا راز جاننے کے لیے وہ جگنو کو اپنی ٹوپی میں قید کر لیتا ہے۔ جگنو بچے سے اپنی رِہائی کی التجا کر رہا ہے۔ اب نظم کے اشعار ملاحظہ کیجیے۔

وہ جھم جھم چمکتا اِدھر سے اُدھر پھرا --- کوئی رستہ نہ پایا مگر
تو غمگین قیدی نے کی التجا کہ چھوٹے شکارے! مجھے کر رہا

جگنو

خدا کے لیے چھوڑ دے چھوڑ دے! مری قید کے جال کو توڑ دے!

بچہ

کروں گا نہ آزاد اُس وقت تک کہ میں دیکھ لوں دن میں تیری چمک

جگنو

چمک میری دن میں نہ دیکھو گے تم اُجالے میں ہو جائے گی وہ تو گم

ص:۹۷

نظم کا یہ اسلوب اقبالؔ کی نظموں میں اور زیادہ سنور کر سامنے آتا ہے۔ اس طرزِ بیان کو ہم اقبال کے بعد کی نظم خصوصاً راشد کی نظموں میں استعمال ہونے والے افسانوی/ ڈرامائی اسلوب کا پیش خیمہ یا ابتدائی نقش تو نہیں کہہ سکتے، لیکن یہ ضرور ہے کہ نظم کو گفتگو کے لہجے سے قریب کر کے اسمٰعیل میرٹھی نے ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی۔ ممکن ہے اور اغلب یہی ہے کہ یہ چیز انھیں انگریزی نظموں کے تراجم سے ملی۔

اسمٰعیل کی دو نظمیں ''تاروں بھری رات'' اور ''چڑیا کے بچے'' ہیئت میں تجربے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ دونوں ''معریٰ نظم'' کی ہیئت میں ہیں۔ آزادؔ کی ''جغرافیۂ طبعی کی پہیلی'' کے بعد ہیئت کی روایتی بندشوں سے آزادی حاصل کرنے کی یہ دوسری کوشش ہے۔ جاذبیت، روانی اور تاثیر کے لحاظ سے ''چڑیا کے بچے'' زیادہ اچھی ہے۔ دونوں نظموں سے کچھ حصے مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے
چڑیا نے مامتا سے پھیلا کے دونوں بازو اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے

اس طرح روزمرّہ کرتی ہے ماں حفاظت
سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم اُن کو
لیکن چڑا گیا ہے چگا تلاش کرنے
دانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھرکر
جب لائے گا، توبچّے منھ کھول دیں گے جھٹ پٹ
ان کو بھرائے گا وہ، ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر
اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے

ص:۳۴۴۔۳۴۵

ارے چھوٹے چھوٹے تارو
کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیّر
کہ تم اونچے آسماں پر
جو ہے کل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے
کہ کسی نے جڑ دیے ہیں
گہراور لعل گویا

جوہیں آفتاب تاباں
نے چھپایا اپنا چہرہ
وہیں جلوہ گر ہوئے تم
یہ تمہاری جگمگاہٹ
ہے مسافروں کی حق میں
بڑی نعمت اور راحت
اگر اتنی روشنی بھی
نہ میسّر آتی ان کو
تو غریب جنگلوں میں
یونہیں بھولتے بھٹکتے
نہ تمیز راس و چپ کی
نہ طرف کی ہوتی اٹکل
نہ نشانِ راہ پاتے

(''تاروں بھری رات''۔ص:۳۴۳)

اس بے قافیہ شاعری کے علاوہ اسمٰعیل کی شاعری میں اگر ہیئتی تنوع کی تلاش کی جائے تو وہ روایتی ہیئتوں مثلاً مثنوی، مثمن وغیرہ ہی ملتی ہیں۔

نظم ''آثار سلف'' اپنے موضوع کے لحاظ سے منفرد ہے۔ یہ اسمٰعیل کی تخلیقات میں سب سے طویل نظم ہے جو مثمن کی ہیئت میں ہے۔ اس کا موضوع قلعۂ آگرہ ہے جس کی ویرانی شاعر کے دل کو پریشان کر دیتی ہے اور وہ قلعے کے ویران منظر کو ماضی کی رونق کے حوالے سے حسرت وافسوس سے یاد کرتا ہے۔ اب

بھی قلعہ کا پُر وقار منظر شاعر کو متاثر کرتا ہے۔اس میں عمارت اور اس کے مکینوں کی شان و شوکت سے ماضی میں ایک قوم کے عروج کی داستان بیان کی گئی ہے۔

کسی عمارت کو بنیاد بنا کر ایک قوم کی تاریخ بیان کرنے کا اردو شاعری میں یہ پہلا تجربہ ہے۔ اس روایت کی توسیع ہمیں چکبستؔ کی نظم (آصف الدولہ کا امام باڑہ) اور اقبال کی نظم (مسجد قرطبہ) میں ملتی ہے۔اقبال کی نظم اس موضوع پر کہی گئی نظموں کی فکری و فنی معراج ہے۔ایک بند ملاحظہ فرمائیں۔

یارب یہ کسی مشعلِ کشتہ کا دھواں ہے ۔۔۔ یا گلشنِ برباد کی یہ فصلِ خزاں ہے

یا برہمی بزم کی فریاد و فغاں ہے ۔۔۔ یا قافلۂ فتنہ کا پس خیمہ رواں ہے

ہاں دورِ گزشتہ کی مہابت کا نشاں ہے ۔۔۔ بانیِ عمارت کا جلال اس سے عیاں ہے

اڑتا تھا یہاں پرچم جم جاہیِ اکبر

بجتا تھا یہاں کوسِ شہنشاہیِ اکبر

ص:۱۳۴

پوری نظم پڑھ جایئے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس پر ''مسدس'' کا خاصا اثر ہے، پھر بھی اسمٰعیل میرٹھی کے تخلیقی ذہن نے فنی امتیازات کی بنیاد پر اس نظم کو 'مسدس' سے الگ کر دیا ہے۔حالیؔ مسلمانوں کی تاریخ اور ان کے عروج کی داستان عالمی سطح پر بیان کرتے ہیں جب کہ اسمٰعیل میرٹھی قلعہ اور اس سے وابستہ شخصیات کے حدود میں ہی اپنے قصہ کا تار و پود بنتے ہیں۔قوم کی بے عمل زندگی پر تنقید کرتے ہوئے حالیؔ کا لہجہ تلخ اور سخت ہے۔ اسمٰعیلؔ کے کلام میں حسرت و افسوس کے ساتھ ہمدردی اور نرمی ہے۔یہ نظم چوں کہ ''مسدس حالی'' کے بعد مئی ۱۸۸۹ء میں کہی گئی، لہٰذا اسمٰعیل میرٹھی نے اس کی ہیئت مثمن رکھی تا کہ ''مسدس'' کی مروجہ اور مقبول ہیئت جو کہ حالیؔ سے حد درجہ منسوب ہو چکی تھی، اس سے نظم کو ظاہری ساخت کے اعتبار سے الگ کیا جا سکے۔

''مثمن'' کی وجہ انتخاب کا ذکر کرتے ہوئے محمد اسلم سیفی لکھتے ہیں:

''مئی ۱۸۸۹ء میں مولانا نے قلعۂ آگرہ کی کیفیت ایک مثمن کی صورت میں نظم فرمائی۔...... اوّلاً یہ نظم مسدس کے طور پر لکھی تھی، شاید اس خیال سے کہ مسدس حالی شائع ہو چکا تھا۔بعد میں اس کو مثمن بنایا گیا۔''[۱]

[۱] حیات اسمٰعیل مع کلیات۔ص:۸۴

اسمٰعیل میرٹھی نے مختلف موضوعات پر نظم کہہ کر اس کے موضوعات میں اضافہ کیا اور ہیئت کی بندشوں میں قدرے آزادی حاصل کرنے کی کوشش کی جس سے نظم میں موجود امکانات زیادہ روشن ہو گئے۔



آزادؔ اور حالیؔ کی اخلاقی اور اصلاحی شاعری کا اثر نہ صرف ان کے زمانے تک بلکہ بیسویں صدی کی ابتدائی دو تین دہائیوں تک قائم رہا۔ یہ ضرور ہوا کہ اصلاح کے جذبے میں حب الوطنی کا جذبہ بھی شامل ہو گیا جس سے شاعری کو ایک جذباتی موضوع مل گیا اور شبلیؔ و اسمٰعیل میرٹھی کے بعد کی نسل شدت سے اس موضوع کے ساتھ وابستہ ہو گئی ہے۔ عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> ''آزاد اور حالی نے نظم جدید کا جو تصور پیش کیا اس نے انیسویں صدی کے اختتام تک ہی نہیں بعد تک کے نظم نگاروں کو متاثر کیا۔ ان کے معاصر نظم نگار شعرا کے علاوہ وہ شعرا بھی جو بیسویں صدی کے اوائل میں سامنے آئے، حالی اور آزاد کے شعری اصولوں کی پیروی کرتے رہے۔ اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، شوق قدوائی، وحیدالدین سلیم، نظم طباطبائی، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، چکبست اور اکبر وغیرہ چند اہم نام ہیں۔ ان شاعروں نے زیادہ تر ایسے موضوعات پر نظمیں لکھنا پسند کیا جن سے اخلاقی اصلاح ہو سکے یا جو عام لوگوں میں قومی جذبہ بیدار کر سکے یا پھر ایسی نظمیں جن میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہو۔''[1]

آزادؔ اور حالیؔ کی اصلاحی، اخلاقی، قومی، وطنی اور فطرت سے دلچسپی رکھنے والی شاعری اقبال کے کلام میں اُن کے مربوط فکری نظام کے ساتھ اپنے حدِ کمال کو پہنچتی ہے۔

اقبال کا کلام بلاشبہ اردو نظم کا نقطۂ عروج ہے۔ اپنے عہد کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لیے انھوں نے ایک فکری نظام مرتب کیا اور اسے شاعری کے حسین پیکر میں ڈھال کر پیش کیا۔ ان کی انفرادیت اور عظمت کی بنیاد اسی نظامِ فکر کی شاعرانہ پیش کش پر ہے۔

اقبال نے اپنے شعری سفر کا آغاز آزادؔ، حالیؔ اور اسمٰعیلؔ میرٹھی کی تشکیل دی ہوئی ادبی فضا میں کیا۔ جس میں شاعری کا مقصد اخلاقی اور معاشرتی اصلاح سے وابستہ تھا۔ چنانچہ اقبال نے بھی ان ہی روایات کو اختیار کیا اور اپنی شاعری کے ذریعے مسلم قوم کی اصلاح کی ذمہ داری سنبھالی۔

---

[1] جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل۔ ص: ۲۵

شاعری کے مروجہ موضوعات کے مطابق ابتدا میں اقبال نے وطنی اور اخلاقی شاعری کی۔ وطنی شاعری کے ضمن میں انھوں نے ہندوستانی ماحول، یہاں کی تاریخی اور مذہبی شخصیات، فطرت میں، کوہِ ہمالہ، دریائے گنگا وغیرہ پر باقاعدہ نظمیں کہیں۔ اسی کے ساتھ انھوں نے بعض انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کیے جن کی حیثیت اخلاقی نظموں کی ہے۔ اقبال کی ابتدائی نظموں کے بارے میں عقیل احمد صدیقی کا خیال ہے:

''اقبال کی ابتدائی نظموں کے موضوعات خیالات کی تبدیلی کے باوجود تقریباً وہی ہیں جنھیں حالی اور آزاد کے اثر سے رواج ملا تھا۔ مثلاً مناظر فطرت، حب الوطنی اور قومی اہمیت کے مسائل۔''[1]

فطرت کا اقبال کی شاعری سے بہت ہی گہرا رشتہ ہے۔ ان کی بیشتر نظموں میں فطرت ایک کردار یا پس منظر کے طور پر موجود ہے اور یہ دو طرح سے نمایاں ہوئی ہے۔ ابتدائی نظموں میں یہ حسن کا مظہر ہے جس سے شاعر کے دل کو روشنی ملتی ہے اور یہ اس کے حوصلے بڑھاتی ہے۔ البتہ بعد کی نظموں میں یہ حرکت و عمل کا ایک پیکر ہے جو اقبال کے بنیادی فلسفے کی معاون بن کر آتی ہے۔

اقبال کی ابتدائی نظموں میں فکر سے زیادہ تخیل کا غلبہ ہے لہٰذا ان میں فطرت ایک رومانی فضا خلق کرتی ہے جس کے گہوارہ نرم و نازک میں شاعر سکون حاصل کرتا ہے، لیکن یہ کیفیت تادیر قائم نہیں رہتی۔ جلد ہی ایک تشکیک اور استفہام پیدا ہوتا ہے جس کے ذریعہ اقبال فطرت اور انسان کے درمیان تعلق اور انفرادیت کی راہیں تلاش کر لیتے ہیں۔ یہ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

سو زباں پر بھی خاموشی تجھے منظور ہے — راز وہ کیا ہے ترے سینے میں جو مستور ہے

میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے — میں چمن سے دور ہوں، تو بھی چمن سے دور ہے

مطمئن ہے تو پریشاں مثلِ گل رہتا ہوں میں

زخمیِ شمشیر ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں (گل رنگیں)

جلد ہی فطرت اقبال کی مقصدی شاعری کا حصہ بن جاتی ہے اور وہ اسے کہیں نظم کے موضوع کی تمہید کے طور پر اور کبھی پس منظر کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ رقم طراز ہیں:

---

[1] جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل، ص:۳۸

''ان کی تصانیف میں خاصا حصہ ایسے اشعار کا ہے جس میں فطرت نگاری کی گئی ہے مگر اس کا مقصد فطرت نگاری نہیں۔ وہ فطرت کی اس تصویر کو کسی دوسرے موضوع کی تمہید یا پس منظر کے طور پر پیش کرتے ہیں۔''[1]

'خضر راہ'، 'ذوق و شوق'، 'ساقی نامہ'، 'مسجد قرطبہ' میں فطرت نگاری ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ 'خضر راہ' اور 'ذوق و شوق' میں شاعر نے فطرت سے فضا بندی کی ہے جب کہ 'ساقی نامہ' میں یہ شاعر کی بنیادی فکر 'حرکت و عمل' کے معاون معروض کے طور پر نمایاں ہوئی ہے۔ یہ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی

اب یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

فریب نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرّہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

'حب وطن' بیسویں صدی کے شاعروں کا ایک پسندیدہ موضوع تھا جس کا اظہار سب سے پہلے حالی نے کیا۔ حالؔی کے کلام میں 'وطنیت/حب وطن' کسی خاص ملک سے جذباتی وابستگی کے تصور کو نمایاں نہیں کرتا۔ بلکہ یہ ایک عام تصور ہے۔ یعنی حالؔی ایک طرح 'حب وطن' کی تعریف بیان کرتے ہیں، وطنی شاعری نہیں کرتے۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو بقول عزیز احمد:

''اقبال نے پہلی مرتبہ جغرافیائی اور خاص ہندوستانی وطن پرستی کا تصور سب سے پہلے اردو شاعری میں پیش کیا۔''[2]

اقبال کی نظموں میں 'ہمالہ'، 'تصویر درد'، 'ترانۂ ہندی'، 'ہندوستانی بچوں کا گیت'، 'نیا شوالہ'، 'نانک' اور 'رام' جیسی نظمیں وطنی شاعری کی عمدہ مثالیں ہیں۔

---

[1] مقامات اقبال۔ ص:۶

[2] اقبال نئی تشکیل۔ ص:۱۳۰

اقبال نے یورپ کا سفر کیا تو مغربی اور مشرقی زندگی کے حوالے سے ان پر کئی چیزوں کا انکشاف ہوا۔ مغرب میں 'وطنیت' ایک نہایت تنگ نظر تصور تھا جو رنگ و نسل کی بنیاد پر مستحکم تھا۔ اقبال نے اس کی منفی اور تخریبی جہت کو دیکھنے کے بعد 'حب وطن' کی جگہ 'حب ملی' کا تصور اپنایا۔ یہ ایک آفاقی تصور تھا جو ملکی سرحدوں سے نکل کر عقائد کی شکل میں عالمی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

مغربی مادّیت کے مہلک نتیجے کو بھی انھوں نے بصیرت کی آنکھوں سے دیکھا۔ اس زمانے میں انھوں نے 'ایران میں مابعد الطبیعیات' کے موضوع پر گہرا تحقیقی مطالعہ کیا۔ مشرقی زندگی میں آئے جمود اور تعطل، خصوصاً مسلمانوں میں داخل بے عملی اور بے ذوقی کے اسباب سمجھ میں آئے۔ اقبال پر منکشف ہوا کہ مذہب کی غلط تعبیر اور تصوف کی غیر صحت مند روایت، جس نے تسلیم، بے نیازی اور مجبوری و محرومی میں قناعت پسندی پیدا کی ہے، یہی مشرق کی بے عمل زندگی کی بنیاد ہے۔

جمود اور بے عملی کی صورت حال کو ختم کرنے کے لیے انھوں نے ''خودی'' کا تصور پیش کیا۔ یہ گویا انسان کی باطنی قوتوں کا منبع ہے۔ 'اسرارِ خودی' کے دیباچے میں اقبال فرماتے ہیں:

> ''لفظ خودی کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے کہ یہ لفظ اس نظم میں بہ معنی غرور استعمال نہیں کیا گیا ہے جیسا کہ عام طور پر اردو میں مستعمل ہے اس کا مفہوم محض احساس نفیس یا تعین ذات ہے۔''[1]

یعنی انسان کا اپنی ذات اور اس میں پوشیدہ صلاحیتوں سے واقف ہوتا اور اسے کام میں لانا یا اس سے اپنے وجود کے اثبات کی کوشش کرنا، خودی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

> ''تصور خودی اقبال کی بے پناہ رجائیت، اُمید آفرینی اور خود اعتمادی کا مظہر ہے اور وہ اپنی شاعری کے ذریعہ جدید دور کے آشفتہ حال اور شکست خوردہ انسان کو یہ احساس دلانا چاہتے ہیں کہ وہ اپنی ذات میں چھپی ہوئی قوت عملی، خود ارادیت اور مستحکم کردار سے اپنی تقدیر بدل سکتا ہے اور غیر خود کی تمام مزاحمتوں کو ٹھکرا کر اپنی تخلیق قوتوں کا اظہار کر سکتا ہے۔''[2]

---

[1] اقبال کے نثری افکار، مرتب عبد الغفار شکیل۔ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی۔ ۱۹۷۷ء، ص: ۹۱

[2] جدید اردو نظم اور یورپی اثرات۔ ص: ۲۸۶

خودی سے متعلق چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

یہ موج نفس کیا ہے؟ تلوار ہے!	خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے!
خودی کیا ہے؟ راز درون حیات!	خودی کیا ہے؟ بیداریِ کائنات!
خودی جلوہ بدمست وخلوت پسند!	سمندر ہے اک بوند پانی میں بند!
خودی شیر مولا جہاں اس کا صید	زمیں اس کی صید، آسماں اس صید!

(ساقی نامہ)

ان اشعار کے مطالعے سے بالکل واضح ہے کہ 'خودی' ہی زندگی کا بنیادی جوہر ہے۔ یہی 'موج نفس' کی طرح انسان کے زندہ ہونے کی دلیل ہے۔ اسی میں قوتِ تسخیر ہے، اور اسی کی وجہ سے انسان حرکت و عمل میں نظر آتا ہے۔

'عشق' بھی اقبال کے فلسفہ کا اہم ترین جز ہے۔ خودی کو حرکت دینے، زندگی کے ہنگامے اور تعمیری وتخلیقی قوتوں کو مہمیز کرنے، اس کے علاوہ اسلامی تعلیمات واحکامات کی پیروی کے جذبے کو اُبھارنے والی یہ ایک زبردست باطنی قوت ہے۔ عشق ایک لازوال اور ہمہ گیر قوت کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں شوق اور جذبہ کی شدت بھی ہے۔

اقبال نے جس زمانے میں یہ تصور پیش کیا مشرقی زندگی مادّی اور روحانی دونوں اعتبار سے بے عمل اور منفعل ہو چکی تھی۔ اس سیاق میں دیکھیں تو اس تصور کی معاشرتی جہت مزید روشن ہو جاتی ہے۔ مادّی اور سائنسی زندگی سے دوری اور روحانیت کے نام پر اختیار کی گئی گوشہ نشینی میں، اقبال کو جستجو، خواہش اور طلب وشوق کے خاتمے کا بنیادی سبب نظر آیا۔ روحانیت نے فنا کے تصور کو ایسی ترقی دی کہ انسان نے دنیاوی زندگی سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ ایسے میں ضروری تھا کہ ایک ایسا تصور پیش کیا جائے جو نفسیاتی طور پر بے عمل اور منفعل طرزِ فکر کو روک سکے۔ چنانچہ اقبال نے 'عشق' کا وہ تصور پیش کیا جو لوگوں کو دنیا ترک کر کے گوشۂ تنہائی میں بیٹھنے سے روکتا ہے اور کارِ دنیا میں اپنی پوری صلاحیت کے ساتھ شریک ہونے کی ترغیب دیتا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گِل تابناک	عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات	عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

(مسجد قرطبہ)

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اوّلیں ہے عشق | عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصورات!
صدقِ خلیل بھی عشق صبرِ حسین بھی ہے عشق! | معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق!
گاہ بحیلہ می برد، گاہ بزور می کشد | عشق کی ابتدا عجب! عشق کی انتہا عجب!

(ذوق وشوق)

گویا 'عشق' ہی انسانی زندگی کی ترقی اور اس کے فروغ کی اساس ہے۔ اس کی ارفع ترین صورت یہ ہے کہ جس سے وابستہ ہو جائے اسے لازوال کر دیتا ہے۔

اے حرمِ قرطبہ عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

'خودی' اور 'عشق' کے ارتباط سے اقبال نے اس مثالی انسان کی تخلیق کی جسے انھوں نے 'مردمومن' یا 'مردکامل' کہا ہے۔ دنیا میں اس کی حیثیت خدا کے نائب کی ہے۔ اقبال تصوراتی اعتبار سے مسلم قوم میں اسی انسان کی پیدائش کے خواہش مند ہیں، جو دنیا اور کارِ حیات سے گوشہ گیر نہیں ہوتا بلکہ کائنات کی حرکت اسی کے دم سے ہے۔ اس کی صفات یہ ہیں۔

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ | غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز
خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات | ہر دو جہاں سے غنی، اس کا دل بے نیاز
نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو | رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاک باز
نقطۂ پرکارِ حق، مردخدا کا یقین | اور یہ عالم تمام، وہم و طلسم و مجاز

اس طرح اقبال نے انسانی زندگی کے لیے ایک مرتب فلسفہ پیش کیا۔ جس نے ہندوستان اور خصوصاً مسلمانوں کی مردہ قوم میں جوش وجذبہ اور حرکت و عمل کی روح پھونک دی۔

اقبال کی شاعری فکر وفن کا ایک دلکش نمونہ ہے۔ وہ شاعری کی فنی قدروں کا گہرا شعور رکھتے تھے، لیکن ان کے فلسفے کا شور اس قدر رہا کہ آغاز میں لوگوں نے ان کی شاعرانہ خصوصیات کی جانب بہت کم توجہ کی۔ اقبال کی شاعری موضوع کے لحاظ سے اپنے ماقبل شاعروں کی روایات پر چلتے ہوئے فکر و اظہار کی نئی منزلوں کا پتہ دیتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی فرماتے ہیں:

''ہم نے اقبالؔ کی قومیت، ملّیت اور ان کے افکار پر اس قدر زور دیا کہ جدید اردو نظم کے

مزاج کی تشکیل میں ان کا جو کارنامہ ہے اس کی طرف ہماری نظر عام طور پر نہیں جاتی مگر واقعہ یہ ہے کہ اقبال نے ایسی نظم نگاری کو فروغ دینے میں سب سے زیادہ حصہ لیا ہے جو حالیؔ، شبلیؔ اور اکبرؔ کی نظم نگاری سے مختلف اور نئی معلوم ہوتی ہے۔''[1]

اقبال کی شاعری کی تحسین میں ہم اس کی فکری جہت کو کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے اور نہ ہی صرف فکر و فلسفہ پر زور دے کر اس کے شاعرانہ امتیازات کی نفی کی جا سکتی ہے۔ یعنی ہمیں اقبال کے فلسفیانہ تصورات اور ان کو شاعری میں تبدیل کرنے والے عناصر کو یکساں حیثیت سے دیکھنا ہوگا۔

اقبال کی شاعری میں بطور فن جو چیز سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ حسی پیکروں کی تخلیق ہے۔ اسی کی مدد سے وہ اپنی فکر کو شاعری کا لباس پہناتے ہیں۔ اقبال حتی الامکان کوشش کرتے ہیں کہ فکر و فلسفہ کو جذبہ و احساس کی سطح پر لے آئیں تاکہ قاری ان کی فلسفیانہ موشگافیوں کا ادراک بہ آسانی کر سکے اور اس کے ساتھ نظم میں بے لطفی اور اُکتا دینے والے خشک بیانیہ اسلوب کی جگہ شاعرانہ رنگینی اور دلچسپی کا سامان پیدا ہو جائے۔ تشبیہ، استعارہ، تلمیح اور علامت وہ بنیادی عناصر ہیں جو اقبال کی ذہنی اور فکری تصویروں کو ہمارے احساس سے قریب تر کر دیتے ہیں۔ اقبال کی شعری تدبیروں کے متعلق عقیل احمد صدیقی فرماتے ہیں:

''اقبال تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کے ذریعہ اپنے افکار کو محسوس شکل میں پیش کرتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ افکار کے لیے حسی متبادل تلاش کیے جائیں تاکہ افکار کو جذبے کی سطح پر لایا جا سکے۔''[2]

پیکر تراشی کا یہ عمل اقبال کی شاہکار نظموں 'خضر راہ'، 'ذوق وشوق'، 'ساقی نامہ' اور 'مسجد قرطبہ' میں بہت واضح ہے۔ 'خودی'، 'زندگی'، 'عشق' یہ تمام تصورات محسوس اور مجسم اشیا کی مدد سے ہی واضح کیے گئے ہیں۔

اقبال نے شاعری کی ہیئت میں کوئی نمایاں تبدیلی نہیں کی۔ البتہ موضوع اور خیال کی پیش کش یا بہاؤ کے لحاظ سے ان کے یہاں ہیئت کی داخلی تنظیم کا احساس ملتا ہے۔ یعنی جس ہیئت میں وہ شعر کہتے ہیں اسے وہ اپنے داخلی آہنگ کے مطابق استعمال کرتے ہیں۔ اس کی ظاہری صورت یہ ہے کہ ان کی نظموں میں

---

[1] نئی نظم کا سفر۔ ابتدائیہ، ص:۱۰

[2] جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل، ص:۴۲

بندوں کی تقسیم کسی مقررہ اصول کے مطابق یکساں اشعار کی تعداد پر نہیں ہوتی بلکہ جذبہ اور خیال کے مطابق ہوتی ہے۔لہٰذا کسی بند میں اشعار کی تعداد کم ہوتی ہے اور کسی میں زیادہ۔

اقبال کے کلام میں لہجے کی بلند آہنگی اور کبھی کبھی شوخی کا پہلو بہت صاف دکھائی دیتا ہے۔اس کے علاوہ ڈرامائی انداز بھی ان کی نظموں میں موجود ہے۔ڈرامائی نظموں کی تشکیل دو کرداروں کے باہمی کلام سے ہوتی ہے۔اردو میں نظم کہنے کا یہ انداز سب سے پہلے اسمٰعیل میرٹھی نے اختیار کیا۔ان کی نظم ''ایک جگنو اور بچہ کی باتیں'' ڈرامائی تکنیک کی پہلی مثال ہے۔ چوں کہ یہ ابتدائی تجربہ تھا لہٰذا کرداروں کی گفتگو سے پہلے اسمٰعیل میرٹھی نے ان کے درمیان ہونے والی بحث کا پس منظر بیان کیا ہے۔

اقبال کے یہاں اس تکنیک کی ترقی یافتہ شکل دکھائی دیتی ہے۔نظم ''جبریل وابلیس'' اور ''لالہ وصحرا'' میں بحیثیت راوی تخلیق کار بے دخل ہو گیا ہے۔ان میں کوئی پس منظر نہیں اور نظم شروع سے آخر تک کرداروں کے مکالمے سے ہی تشکیل پاتی ہے۔آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''جبریل وابلیس اور لالہ وصحرا (میں) اقبال کی نظم گوئی کا اگلا قدم سامنے آتا ہے جس میں ڈرامائی اور علامتی دونوں اسالیب کی معراج ملتی ہے۔''[1]

اس طرح اقبال نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے اردو نظم کو غیر معمولی فروغ دیا۔ روایت کی پاسداری کرتے ہوئے انھوں نے مقصدی شاعری سے اپنا تعلق قائم رکھا اور وقت کے تقاضے کے مطابق اس کے فکری اور فنی مزاج کو تبدیل کیا۔اس سے نظم میں جدید رنگ و آہنگ پیدا ہو گیا، جس کا گہرا اور ہمہ گیر اثر مابعد شاعروں پر مرتب ہوا۔

آزاد کی جدید شاعری کے تناظر میں دیکھیں تو حالؔی سے لے کر اقبال تک کی نظم نگاری کی معنویت اس کے مقصدی اور تعمیری پہلو سے ہی قائم ہوتی ہے۔لیکن اسی کے ساتھ یہ بات دہرانے کی ہے کہ اقبال نے اس تصورِ شعر کو اپنے اوجِ کمال تک پہنچا دیا۔



بیسویں صدی میں جہاں ہندوستان کا سیاسی اور سماجی منظر نامہ تبدیل ہو رہا تھا اور قومی آزادی و خودمختاری کی لہریں اُٹھ رہی تھیں وہیں ادب بھی تغیر کی نئی منزلوں سے گزر رہا تھا۔ وطنیت، قوم پرستی، شاندار

---

[1] اقبال اور اردو نظم، مرتبہ: آل احمد سرور۔ اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر ۱۹۸۶ء۔ ص: ۴۲

ماضی کی یاد، مٹتی ہوئی تہذیب کی بازیافت، باہمی اتفاق و اتحاد، انگریزی حکومت کے ظلم و ستم کے خلاف احتجاج اور قومی یک جہتی کا تصور ہمارے ادب و شاعری کا مستقل موضوع بن چکے تھے۔ تقریباً ہر شاعر اپنی موضوعات کے گرد اپنی شاعری کا تانا بانا بنتا تھا۔ یعنی فکری اعتبار سے اردو شاعری اس زمانے کی سیاسی اور سماجی تحریکات سے بہت قریب ہو چکی تھی۔ البتہ لفظیات، طرز اظہار اور ہیئت کے لحاظ سے یہ اب بھی روایتی تھی اور اس میں کوئی نمایاں تبدیلی نہیں آئی تھی۔

اگرچہ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں نظم کی ہیئت میں بعض تجرباتی کوششیں کی گئیں اور بیسویں صدی کے آغاز تک نئی شعری ہیئتوں کو رائج کرنے کے لیے باقاعدہ ایک تحریک وجود میں آ گئی، جس کی سرپرستی عبدالحلیم شرر نے کی۔

اردو نظم کی ہیئت میں پہلا تجربہ آزاد نے کیا۔ انھوں نے ''جغرافیۂ طبعی کی پہیلی'' کے عنوان سے ایک نظم کہی جس میں قافیہ نہیں تھا۔ اردو شاعری میں بے قافیہ نظم نگاری کا یہ پہلا تجربہ تھا۔ اس کے بعد اسمٰعیل میرٹھی نے بھی اسی انداز کی دو نظمیں کہیں، لیکن یہ کوشش کامیاب نہیں ہوئی۔ شاید اس لیے کہ اس میں روانی کم تھی اور فکر و فن کے لحاظ سے بھی ان نظموں کا دائرۂ اثر محدود تھا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> ''محمد حسین آزاد نے اپنی ایک نظم ''جغرافیہ طبعی کی پہیلی'' میں ہیئت کا تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی لیکن یہ نظم بچوں کے لیے تھی اس لیے اس کا اثر محدود رہا اور اسی طرح مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی نے ''تاروں بھری رات'' اور ''چڑیا کے بچے'' دو نظمیں انگریزی سے متاثر ہو کر بے قافیہ لکھیں۔ یہ نظمیں بھی بچوں کے لیے تھیں۔ اس لیے اس وقت تک اردو کی نظم نگاری مثنوی، قصیدہ، مسدس اور ترکیب بند وغیرہ کی ہیئتوں کی تابع رہی اور یہ پابند نظمیں اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی قدیم نظم نگاری سے زیادہ قریب تھیں۔''[1]

عبدالعلیم شرر نے ہیئت میں نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی کی اور بے قافیہ نظم جسے بعد میں نظم معریٰ کہا گیا، کو رائج کرنے کے لیے باقاعدہ تحریک شروع کی۔ رسالہ ''دلگداز'' میں انھوں نے ردیف و قوافی اور بحر کی پابندیوں کے منفی نتائج کو اپنی تحریروں کے ذریعے نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ انگریزی نظموں کے ایسے تراجم جس میں ہیئت و اسلوب کی ندرت پائی جائے شرر نے اس کی ستائش کی اور اکثر ایسی کاوشوں کو

---

[1] رسالہ، سوغات: جدید نظم نمبر، ص:۸۹

اپنے تعارفی نوٹ کے ساتھ شائع کیا۔ انھوں نے ہر نئے تجربے کو رسالے میں جگہ دی تا کہ ہیئت کے لحاظ سے اردو نظم میں وسعت پیدا کی جاسکے۔ بے قافیہ شاعری/نظم معریٰ کے فروغ کے لیے خود شرؔر نے اسی ہیئت میں ایک ڈرامہ لکھا جو اس وقت خاصا مقبول ہوا۔ اس میں شرؔر نے مکالمے کی ضرورتوں کے مطابق بحر کے ارکان کو توڑ کر استعمال کیا تھا جس کی وجہ سے بعض ناقدین نے شرؔر کے ڈرامے کو ہی 'آزاد نظم' کا ابتدائیہ قرار دیا ہے۔

شرؔر کی اس تحریک نے نئے شاعروں کی حوصلہ افزائی کی اور انھیں ہیئت میں نئے تجربے کی طرف راغب کیا۔ اسی زمانے میں حیدر علی نظم طباطبائی نے اسٹینز افارم (Stanza Form) میں نظم کہنے کا تجربہ کیا۔ ''گورغریباں'' کے عنوان سے انھوں نے گرے کی مشہور ایلجی کا منظوم ترجمہ کیا جس میں بڑی کامیابی سے نظم کے مواد کے ساتھ اس کی ہیئت (اسٹینز افارم) کو بھی اردو میں منتقل کیا گیا۔ یہ ایسی پر تاثیر نظم تھی کہ اس کا اثر اس عہد کے شاعروں پر مرتب ہوئے بغیر نہیں رہ سکا۔

ہیئت میں تبدیلی کی سب سے انقلابی کوشش عظمت اللہ خاں نے کی۔ بحر میں لچک پیدا کرنے اور اسے ہر طرح کے اظہار کے قابل بنانے کے لیے انھوں نے دوسری زبانوں کی شعری ہیئتوں کو قبول کرنے کا مشورہ دیا اور ساتھ ہی اظہار کی ضرورت کے مطابق ذاتی طور پر نئی ہیئتیں وضع کرنے کی بات کی۔ اس سلسلے میں انھوں نے انگریزی شاعری میں موجود ہیئتوں سے استفادہ کا مشورہ بھی دیا۔ لیکن ان کا سب سے انقلابی اور اختراعی قدم یہ تھا کہ اردو شاعری میں موجود بحر کے مروجہ نظام کو انھوں نے ''ہندی پنگل'' کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ بحر کی سختیوں کو کم کرنے کے لیے انھوں نے بطور اصول چند نکتے پیش کیے لکھتے ہیں:

> ''عروضی آزادی کے لیے چند باتیں عام اصول کے طور پر پیش نظر رکھتی ہوں گی۔ ایک تو یہ کہ اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ ہندی عروض کے اصول سائنٹی فک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اردو کی نئی عروض کی نیو قرار دیے جائیں، عربی عروض کی بحریں ان اصولوں کے مطابق ثابت ہوں وہ رکھی جائیں۔ تیسری اور سب سے اہم بات یہ کہ انگریزی عروض کے ایسے اصول جو آزادی کی جان ہیں اور اس کی وسعت رکھتے ہیں کہ ہر زبان کے لیے کام دے سکیں، ان پر اس نئی عروض کی آزادی کا سنگ بنیاد رکھا جائے...... جب تک عروضی

اصلاح (اور اصلاح بھی اساسی) نہیں ہوگی اردو کی ایک خاص عروض اس زبان کے کینڈے اور وضع قطع کے مطابق علمی روشنی میں قائم نہ کی جائے گی، اردو شاعری کا نیا ترقی کا دور طلوع نہ ہوگا۔[1]

ہیئت میں تبدیلی کی یہ تمام کوششیں ادبی تاریخ کا حصہ بن کے رہ گئیں۔

اس صدی کے چوتھے عشرے میں اردو نظم غیر معمولی تبدیلی سے دوچار ہوئی۔ نہ صرف فکر کی روش بدلی بلکہ اظہار کے سانچے بدلے۔ چنانچہ اردو نظم جس میں اب تک محض سیاسی، سماجی یا اخلاقی موضوعات کو پیش کیا جاتا تھا اور جس میں معاصر انسانی صورت حال کا بیان ہوتا تھا، اس میں انسانی جبلّتوں اور اس کی جنسی خواہش کا اظہار بھی ہونے لگا اور تخلیقی اظہار کے لیے روایتی ہیئت کو ترک کر ایک نئی ہیئت قبول کرلی گئی۔ اس طرح شاعروں نے مثنوی، غزل، مخمس، مسدس، مسمط یا مستزاد کی جگہ ''آزاد نظم'' کی ہیئت میں نظم کہنے کا تجربہ کیا۔ اس کوشش میں کچھ تو جدت پسندی کی خواہش تھی لیکن اس سے کہیں زیادہ فکر و اظہار کو پہلے سے زیادہ مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی ضرورتیں پیش نظر تھیں۔ مروجہ ہیئتیں بحر و وزن اور موسیقی و نغمگی کے ایک خاص رشتے سے مربوط تھیں، جس میں نہ صرف بحر کے تمام ارکان کا پورا ہونا لازمی تھا بلکہ صوتی تکرار سے پیدا ہونے والی پرلطف آواز اور خوش آہنگی کے لیے ''قافیہ و ردیف'' شعری ساخت کا بنیادی جز بن چکے تھے۔ مصرعوں کو ہم وزن کرنے کے لیے بحر کے ارکان کی جبریت اور یکساں آہنگ قائم رکھنے کے لیے ایک ہی لفظ یا ہم آہنگ الفاظ کی مسلسل تکرار کی قید فکر و جذبہ کے آزادانہ اظہار میں رکاوٹ بن چکی تھی۔ شاعروں کو اپنے جذبات و خیالات کی پیش کش کے لیے پہلے ہم قافیہ لفظوں کی تلاش اور موزوں بحر کے انتخاب کے مرحلے سے گزرنا پڑتا تھا۔ قافیہ و ردیف خیال/ جذبہ کی روانی کو اس طرح روک دیتے ہیں کہ شاعر ہر شعر کے آخر میں خیال کی روانی کو قائم رکھنے کی بجائے، قافیہ و ردیف کے متعلق سوچنے پر مجبور ہے۔ اسی طرح خیال/مقصود کے مکمل ہو جانے کے باوجود بحر کے ارکان کے مطابق مصرعہ پورا کرنے کے لیے اسے بھرتی کے الفاظ لانے پڑتے ہیں۔ چنانچہ جب آزاد نظم کی ہیئت اختیار کی گئی تو قافیہ و ردیف اور بحر کے ارکان کی مخصوص تعداد سے آزادی نے شاعروں کو اپنے باطن اور خارج کے اظہار کے لیے نسبتاً پہلے سے زیادہ مناسب موقع عطا کیا۔

---

[1] سریلے بول (دیباچہ)۔ اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۵۹ء، ص: ۵۱

اردو میں 'آزاد نظم' میں ہونے والی شاعری انگریزی شاعری کے زیر اثر پروان چڑھی۔ ایسی شاعری/نظم جس میں بحر و وزن کی پابندی نہ کی جائے انگریزی میں 'فری ورس' (Free Verse) کہلاتی ہے۔ Encyclopedia of poetry and poetics میں فری ورس کے متعلق یہ الفاظ لکھے ہیں:

> "Free Verse: A term populary, but not accurately, used to describe the poems of Walt Whitman and others whose verse is based not on the recurrence of stress accent in a regular, strictly measurable pattern, but rather on the irregular rhythmic cadence of the recurrence, with variations, of significant phrases, image patterns, and the like. F.V. treats the device of rhyme with a similar freedom and irregularity...... Whenever and however, either by the agency of the eye or ear, a persistent irregularity of the metrical pattern is established in a poem. It can justly be called F.V." p:288

گویا آزاد نظم کی بنیاد اس تصور پہ رکھی گئی کہ یہ بحر و وزن اور آہنگ کے روایتی معیارات کی پابند نہیں ہوگی۔ یہ اپنی ظاہری ساخت اور صوتی آہنگ دونوں میں روایتی آہنگ کو توڑتی ہوئی ایک قسم کی بے آہنگی پیدا کرتی ہے۔

اردو میں 'آزاد نظم' کی ابتدا اگرچہ انگریزی آزاد نظموں کے اثر سے ہوئی لیکن اصولی اعتبار سے یہ انگریزی آزاد نظم سے اس طرح مختلف ہے کہ اس نے بحر و وزن سے مکمل انقطاع کی کوشش نہیں کی۔ جب کہ انگریزی آزاد نظم نے بحر و وزن اور آہنگ کی روایتی پابندیوں سے مکمل آزادی حاصل کی۔

اردو آزاد نظم بس اس حد تک آزاد ہے کہ اس میں بحر کے ارکان کی تعداد متعین نہیں ہے، اور قافیہ و ردیف کا استعمال بھی ضروری نہیں۔ البتہ پوری نظم میں ایک بحر کے ارکان استعمال ہوتے ہیں۔ اصولی طور پر

یہ بھی جائز ہے کہ ایک ہی نظم کے مختلف حصے/ بند مختلف بحروں میں نظم کیے جائیں۔لیکن انگریزی نظم کی طرح ہر مصرعے کو مختلف بحر میں لکھنا درست نہیں۔ بحر کے ارکان کا استعمال چوں کہ خیال اور جذبے کے مطابق ہوتا ہے اس لیے آزاد نظم میں مصرعوں کی طوالت گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔

آزاد نظم کی ان بنیادی شرائط کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ خیالات وافکار اور احساسات کو ٹھوس اور مربوط انداز میں پیش کرنے کے لیے شاعروں نے موضوع کے تمام پہلوؤں کو نظم کرنے کے بجائے اس کی کسی ایک جہت کو نظم کرنے پر توجہ کی۔ موضوع پر ارتکاز اس لیے بھی ضروری سمجھا گیا تاکہ بے جا پھیلاؤ اور غیر ضروری باتوں سے بچتے ہوئے بنیادی مسئلہ کو روشن کیا جا سکے۔

آزاد نظم میں شاعروں نے اگر چہ روایتی شعری طریقۂ کار سے انحراف کیا لیکن اس کے باوجود وہ اس سے پوری طرح آزاد نہیں ہو سکے۔ چنانچہ آزاد نظم میں ایسی مثالیں کم نہیں جن میں ہم وزن اور ہم قافیہ مصرعے نہ ملتے ہوں۔ شعرا نے اس کا استعمال کلام میں اثر انگیزی اور موسیقی پیدا کرنے کے لیے کیا۔ آزاد نظم کی ہیئت، تکنیک اور اس کے مجموعی اوصاف بیان کرتے ہوئے کنول کرشن بالی لکھتے ہیں:

> ''اردو میں آزاد نظم کا عام رائج طریقۂ کار یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عروضی بحور میں سے کوئی ایک بحر چن لی جاتی ہے۔ بعد ازیں عروضی بحور کے مروجہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب بحر کا آزادا استعمال کیا جاتا ہے۔یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا ہے۔ جذبہ وخیال رہبری کرتے ہیں۔ اس طرح بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکڑتی اور پھیلتی ہوئی متحرک رہتی ہے۔ کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دو سے زیادہ مصرعوں کا وزن برابر ہو سکتا ہے۔لیکن یہ بات آزاد نظم کے لوازم میں شامل نہیں۔کبھی خیال کی رو میں لاشعوری طور پر ایسا ہو جاتا ہے اور کبھی موسیقانہ تنوع کی خاطر شاعر شعوری طور پر بھی وزن اور قافیہ ملا دیتا ہے۔اس طریقۂ کار میں مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل، روانی اور موسیقانہ آہنگ قائم رہتا ہے۔''[1]

---

[1] آزاد نظم اردو شاعری میں۔ص:۲۲۔۲۳

آزاد نظم کے بنیاد گزاروں میں راشؔد نے اپنے مضمون ''آزاد شاعری'' میں اپنی شاعری کے حوالے سے آزاد نظم کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ تحریر فرماتے ہیں:

''جہاں قافیے سے خطرے کا ذرّہ بھر احساس پیدا ہو وہاں شعریت کی خاطر اسے قربان کر دینا ہی ضروری ہے۔

لیکن قافیہ تو ترنم کی جان ہے۔ اس کا کیا علاج؟ تو ان نظموں میں کہیں کہیں آپ کو یہ شعبدہ بازی بھی ملے گی کہ آخر میں ایسے الفاظ آتے ہیں جن میں خاص قسم کی گونج ہے۔ ایسی گونج جس پر قافیے ہی کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یہ میرے خیال میں اس آزاد شاعری کی تکنیک کا ہمیشہ ایک ضروری جز و رہے گی...... ان نظموں میں بحر تو ہے مگر بحر کے ارکان کسی مصرعے میں کم اور کسی میں زیادہ ہیں۔ پھر ارکان کی کمی بیشی میں کوئی خاص ترتیب مدنظر نہیں۔ اس سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ بحر کے مقررہ ارکان کو پورا کرنے کے لیے خواہ مخواہ کی کھینچا تانی کی ضرورت باقی نہیں رہتی ہے اور مصرعے کا کوئی حصہ زائد یا مفلوج نہیں ہونے پاتا...... ان نظموں میں مصرعوں کے الگ الگ بند تو ہیں، لیکن شرط نہیں کہ ہر بند میں مصرعوں کی کوئی مقررہ تعداد ہو۔ جیسے مخمس، مسدس وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ان نظموں میں جہاں کہیں خیال کا کوئی حصہ ختم ہو رہا ہے بند کو بھی وہیں ختم کر دیا جاتا ہے۔''[1]

آزاد نظم کی ترویج و ترقی میں 'حلقۂ ارباب ذوق' کے شعرا نے سب سے پہلے توجہ کی۔ راشد، میرا جی اور تصدق حسین خالد کا شمار آزاد نظم کے اوّلین شاعروں کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ بعد میں 'حلقہ' کے دوسرے شاعروں نے اور ان شعرا نے بھی جن کا 'حلقہ' سے تعلق نہیں تھا آزاد نظم کی طرف مائل ہوئے۔ راشد اور میرا جی کے علاوہ مختار صدیقی، سردار جعفری، ڈاکٹر تاثیر، مخدوم محی الدین، ساحر لدھیانوی، خلیل الرحمٰن اعظمی، سلام مچھلی شہری، ڈاکٹر منیب الرحمٰن، کمال احمد صدیقی، قیوم نظر، یوسف ظفر، ضیاء جالندھری، مخمور جالندھری اور ان کے علاوہ بہت سے دوسرے شعرا نے بھی آزاد نظمیں کہی ہیں۔ ان سب میں راشد کا مرتبہ بلند ہے۔ اس لیے کہ آزاد نظم کو سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ راشد نے ہی برتا ہے۔

---

[1] مقالات راشد: مرتبہ شیما مجید۔ ص: ۱۰

ترقی پسند تحریک کے قیام کے کچھ زمانے بعد اس کے متوازی ایک نیا ادبی رجحان اردو ادب میں مقبول ہونے لگا جسے ابتدا میں ''بزم داستاں گویاں'' کہا جاتا تھا لیکن جب اس کے دائرۂ ادب میں جو آغاز میں صرف افسانے تک محدود تھا، ڈرامے اور نظم جیسی دوسری اصناف شامل ہوگئیں تو یہ 'بزم' ''حلقۂ ارباب ذوق'' میں تبدیل ہوگئی، اور حلقہ میں میراجی کے شامل ہونے کے بعد اس کے واضح ادبی تصورات سامنے آنے لگے۔ بقول عقیل احمد صدیقی:

''میراجی کی شمولیت کے بعد ہی حلقہ کا ایک واضح ادبی رجحان سامنے آیا......ان کی حیثیت حلقہ کے اصل ترجمان کی تھی۔''[1]

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق کا وجود پیدائش ترقی پسند تحریک کے ردّعمل میں ہوا۔ حالاں کہ ابتداً ایسا ہرگز نہیں تھا۔ اس کی بنیاد صرف اس جذبے اور خواہش پر رکھی گئی کہ یاروں کے آپس میں مل بیٹھنے کی کوئی صورت نکل آئے[2] یہ میراجی کے آنے کے بعد ہوا کہ جس طرح ادب کی رفتار تیز ہوگئی اسی طرح ترقی پسند نظریات کے خلاف ردّعمل بھی شدید ہونے لگا۔ انور سدید لکھتے ہیں:

''میراجی کی شمولیت کے بعد حلقۂ ارباب ذوق نے نہ صرف اجتہاد اور ترقی کی طرف قدم بڑھایا بلکہ اس نے ترقی پسند تحریک کی مقصدیت کے خلاف ردّعمل کا اظہار کیا اور اس کی یکسانیت کے مقابلے میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی۔''[3]

ترقی پسند تحریک نے تاریخی اور سماجی شعور کی روشنی میں طبقاتی بنیادوں پر ادب میں خارجی زندگی کی پیش کش پر اصرار کیا اور مدعا کی ترسیل کے لیے براہ راست وضاحتی اسلوب کو اہمیت دی۔ اس تحریک نے خیال یا موضوع کو فن پر فوقیت دی۔ ماقبل سے چلے آرہے ادب کے مقصدی/ اصلاحی تصور کی تائید کی مگر اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسند تحریک میں صداقت کا وہ تصور نہ رہا جو ماقبل کی شعری تاریخ میں جاری تھا اور نہ ہی شاعری کا مقصد، اخلاق کی اصلاح رہا۔ اس کی جگہ طبقاتی کش مکش میں ادب کی طرف داری اور ایک نوع کی

۱۔ جدید اردو نظم۔ نظریہ وعمل، ص:۱۴۶

۲۔ حلقۂ ارباب ذوق۔ ص:۲۱

۳۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ ڈاکٹر انور سدید، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص:۵۴۵

نظریاتی وابستگی کولازمی تصور کیا گیا۔نصب العین کی اس پابندی نےفن کار سے اس کی انفرادیت چھین لی۔ کیوں کہ شاعر یا ادیب موضوع اور اسلوب کے انتخاب میں تحریک کے منشور کا پابند تھا۔اسے انفرادی طور پر یہ آزادی حاصل نہیں تھی کہ اپنے باطن کی تحریک پر ادب کی تخلیق کرے۔ یہ عصبیت ادب کے تخلیق اور ارتقائی عمل کو روکتی تھی۔ چنانچہ ایک زمانے کے بعد تکرار کی صورت پیدا ہوگئی اور ادب میں بے کیفی نمایاں ہونے لگی۔

ترقی پسند تحریک کے برعکس ادب میں حلقہ کا رجحان انفرادیت کی طرف تھا۔یعنی اس نے فن کار کی آزادی کی بات کی اور ادب میں اس کی انفرادی فکر، تجربے، مشاہدے اور اظہار کے طریقوں کو اہمیت دی گئی۔ ایسا نہیں کہ اس میں زندگی اور اس کے مسائل کو نظرانداز کیا گیا یا اجتماعی زندگی سے دوری اختیار کر کے ذات کے حلقے میں ہی پڑے رہے۔خارج اور باطن کی ہشت پہلو کائنات اور زندگی کے تنوع کے ساتھ یہاں بھی رشتہ قائم تھا۔لیکن تخلیق کو فن کے مرتبے پر فائز رکھنے کے لیے ہمیشہ شاعر/فن کار کی انفرادی آزادی کو فوقیت دی گئی۔

الطاف گوہر اپنے ایک مضمون میں رقم طراز ہیں:

''ہمیں بنیادی طور پر اس ترقی پسند نظریے سے اختلاف ہے کہ شاعر کو ارادی طور پر سماج کی بہتری کی خاطر نظمیں کہنا چاہئیں۔ شاعر جب کبھی کسی خاص طبقے کے نظریے کے مطابق موضوعات چن کر لکھتا ہے تو وہ شاعر کا انفرادی احساس یا جذباتی تجربہ نہیں ہوتا۔حکمراں طبقے کی پیروی ہوتی ہے، سماج کا یہ مطالبہ کہ شاعر وہی کچھ محسوس کرے جو وہ چاہتی ہے شعریت کو کچلنا ہے، احساس اور جذبہ ہی تو وہ چیزیں تھیں جن پر شاعر کو پورا پورا حق حاصل تھا، یہ بھی اگر سماج کے قابو میں آجائیں تو شاعر کی انفرادیت محض ایک ڈھونگ بن کر رہ جائے گی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر ''سرمایہ دار اور مزدور'' اور ''امیر غریب'' ان مسائل پر کچھ نہ کہے، ضرور کہے بشرطیکہ یہ مسائل اس کی روح کے لیے ایک شدید احساس اور تجربہ بن کر آئے ہوں۔''[1]

'حلقۂ ارباب ذوق' ترقی پسند تحریک کا حریف نہیں تھا بلکہ اس کے لیے اس تحریک کا وہ متعصّبانہ اور جامد رویہ ناقابلِ قبول تھا جس کی وجہ سے ادب کی تخلیقی روح غائب ہوتی جارہی تھی۔ میراجی کے نزدیک

[1] رسالہ۔ادبی دنیا، اپریل ۱۹۴۵ء، ص:۱۳

ترقی پسندی ذہنی بالیدگی اور خیال افروزی کا نام ہے۔ اپنے ترقی پسند نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ترقی پسندانہ ادب کے تصور کی بنیاد ہم میں سے بعض انسان آج کل کے مائل بہ مادیت زمانے میں بنیوں کی طرح، مفید اور غیر مفید پر رکھ بیٹھے ہیں۔ لیکن...... صحیح اور صحت مندانہ ترقی پسندی مختصر لفظوں میں خیال افروزی کا دوسرا نام ہے۔ جو ادب خیال افروز ہوگا وہ زندگی کے ہر شعبے میں ہمیشہ ہمیں ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کردے گا۔ لیکن اگر ہم زندگی کی وسعت کو بھول کر، وقت کے خط میں سے ایک نقطے کو لے کر، جزو کو کل سمجھ بیٹھیں گے تو کوئیں کے مینڈک بن کر رہ جائیں گے۔ اس کے برعکس اگر ترقی پسندی کے صحیح مفہوم کو مشعل بناتے ہوئے ہم خیال افروزی کو مدّ نظر رکھیں گے، خواہ وہ زندگی کے کسی شعبے سے تعلق رکھتی ہو، تو ذہنی اور جسمانی دوڑ میں ہماری پس ماندگی کا کوئی سوال ہی نہ پیدا ہو سکے گا۔''[1]

'حلقۂ' نے ادب کی تخلیق میں موضوع اور اسلوب کی حد بندی نہیں کی۔ البتہ یہ اس باب میں اپنے موقف پر سختی سے قائم تھا کہ ادب محض فکر و خیال کے اظہار کا نام نہیں بلکہ اس کے ساتھ یہ ایک فنی اکائی بھی ہے۔ سو اس میں فن کے لوازمات اور عناصر ہونے چاہئیں، جو شاعر کے تخیل اور وجدان کے آزاد ہونے پر ہی بہتر طور پر نمایاں ہو سکتا ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق کے شاعروں نے ادب میں زندگی کے کسی ایک پہلو، کسی ایک گوشے پر توجہ دینے کے بجائے اس کے انفرادی و اجتماعی اور خارجی و داخلی تمام ابعاد کو پوری وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ لیا۔ یونس جاوید تحریر فرماتے ہیں:

''موضوعات کے بارے میں دوٹوک کہا جا سکتا ہے کہ اب نہ صرف گل و بلبل یعنی فطری اور نیچرل شاعری اور نہ جمہور کی آواز یعنی قومی شاعری اور نہ نفس اظہار یعنی جنسی شاعری، اس شاعری کا موضوع ہے بلکہ سب باتیں علیٰحدہ علیٰحدہ بھی اور گھل مل کر بھی ہمارے سامنے آتی ہیں۔''[2]

---

[1] ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں، ابتدائیہ۔ مرتبہ حلقۂ ارباب ذوق، لاہور، ص:۱۲

[2] حلقۂ ارباب ذوق۔ ص:۴۴

روایات سے اخذ و استفادے کے ضمن میں ترقی پسند تحریک کا نقطۂ نظر سخت تھا۔ اس نے ماضی کی ہر چیز کو جاگیردارانہ نظام کی یادگار کہہ کر رد کر دیا۔ 'حلقۂ ارباب ذوق' نے اس سلسلے میں کشادہ ذہنی اختیار کی۔ اس نے ماضی اور روایت سے اسی حد تک اختلاف کیا جہاں جمود اور تکرار کی صورت تھی۔ چنانچہ روایت کے وہ عناصر جو فن کار کی تخلیق کو ترقی اور وسعت دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں، انھیں بلا تردّد حاصل کیا گیا۔ تخلیقی اظہار کو مؤثر بنانے کے لیے حلقہ کے شعرا نے بہت سی علامتیں، تلمیحات، اساطیر اور رسوم، اسلامی روایات، ہندو دیومالا، بودھ مذہب کی جاتک کتھاؤں سے خاطر خواہ استفادہ کیا۔ اکثر روایات کو معاصر زندگی یا انفرادی تجربہ سے ہم آہنگ کر کے نئی تخلیقی شان کے ساتھ پیش کیا۔ اس سلسلے میں انور سدید کا قول ہے:

> ''ترقی پسند تحریک کی افقی جہت نے آگے بڑھنے کے لیے ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرنے کی سعی کی تھی اور اس کے برعکس حلقۂ ارباب ذوق نے جب عمودی پرواز کی تو ماضی کے خزینے کو دوبارہ نئے انداز میں استعمال کیا۔ چنانچہ اس تحریک میں جذبہ اور خیال مائل بہ ارتفاع نظر آتا ہے تو یہ قدیم رسوم، روایات اور اساطیر کے حوالے سے پا بہ گل بھی ہے۔''[1]

ادبی منظر نامے کو وسیع کرنے کے لیے ایک طرف جہاں روایات کی از سر نو بازیافت کی گئی وہیں مشرق کے ساتھ مغرب کے فکری چشموں سے بھی بلا تکلف استفادہ کیا گیا۔ یہ مغربی فکر سے آشنائی کا ہی نتیجہ تھا کہ شاعر نے فرد کی باطنی پیچیدگیوں کو اُجاگر کیا۔ انور سدید نے لکھا ہے:

> ''اس تحریک نے نہ صرف سائنس کی خرد افروزی کو اُجاگر کیا بلکہ انسان کے داخل میں آباد دنیا کو دریافت کرنے کی بھی سعی کی، اور یوں نفسیات کے نو دریافت علم سے بھرپور فائدہ اٹھایا۔ اور مغربی فنون و ادبیات میں نمایاں ہونے والی بیش تر تحریکوں کے اثر قبول کر کے اردو ادب میں تنوع، توانائی اور رعنائی پیدا کی۔ تحریک تاثریت، علامت نگاری، وجودیت، سرّیئلزم وغیرہ کو جن سے ترقی پسند تحریک گریزاں تھی حلقۂ ارباب ذوق کے ادبا نے ہی اردو ادب سے روشناس کرایا۔''[2]

---

[1] اردو ادب کی تحریکیں۔ ص: ۵۴۹

[2] ایضاً۔ ص: ۵۴۸

فکری منابع اور موضوعات میں توسیع کرنے کے علاوہ حلقۂ اربابِ ذوق نے ہیئت میں بھی تجربے کا آغاز کیا۔ اس نے نظم کی ہیئت میں وہ نرمی اور لچک پیدا کرنے کی کوشش کی جس سے یہ خیال/موضوع کے مطابق ڈھلتی چلی جائے۔ 'آزاد نظم' کا تجربہ اسی جذبے سے کیا گیا۔ حلقہ کی تجرباتی کاوشوں کو بعض لوگوں نے کچھ تو روایت پرستی اور کچھ ہیئت میں تبدیلی کی ماقبل کوششوں کی ناکامی کے سبب قبول نہیں کیا۔ جو لوگ روایتی قدروں کے حامی تھے انھوں نے حلقۂ اربابِ ذوق کے شاعروں پر ہیئت پرست ہونے کا الزام عائد کیا۔

آزاد نظم کا آغاز تو حلقہ کے قیام سے بہت پہلے ۳۲۔۱۹۳۱ء میں ہو چکا تھا لیکن اس تحریک کے شاعروں نے محض اس پر اکتفا نہیں کیا۔ اظہار کے نئے وسیلے اور نئے سانچے کی تلاش و جستجو مستقل جاری رہی۔ میراجی نے ادب میں تجربے کے اس پہلو پر توجہ کی، اور ان کے اثر سے دوسرے شعرا بھی اس طرف متوجہ ہوئے۔

میراجی نے ''حروف جار اور افعال'' کے بغیر نظم کہنے کا تجربہ کیا۔[1] اگرچہ اسے کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ قیوم نظر نے اس تجربے پر تنقید کرتے ہوئے کہا:

> ''ان نظموں میں رس مفقود ہے، تصویر سامنے آئی مگر ساکن۔ اور مزید یہ بھی کہ حروف جار کے غائب ہونے سے فارسیت کا رنگ غالب رہا اور نظمیں کم و بیش فارسی نظمیں ہو کے رہ گئیں۔''[2]

میراجی نے نظم کی ہیئت میں تجربہ کرنے کے علاوہ اس کے موضوع/مواد میں تجربے سے یہ دیکھنے کی کوشش بھی کی کہ اگر ایک سے زیادہ شاعر ایک ہی موضوع پر نظم کہتے ہیں تو اس میں فن اور موضوع کے لحاظ سے اختلاف اور مشابہت کی کیا صورت ہوگی۔ میراجی نے اس قسم کے تجربوں کے مقاصد کو چند سوالات کے طور پر اس طرح بیان کیا:

(۱) کیا نظمیں مختلف ہیں؟

(۲) کہاں تک مختلف ہیں؟

(۳) ان میں آمد ہے یا آورد؟

---

[1] حلقۂ اربابِ ذوق۔ ص:۵۵

[2] ایضاً۔ ص:۵۵

(۴) اگر آورد ہے تو کیا ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ آورد کے باوجود نظم اچھی ہوسکتی ہے؟[1]

میراجی نے 'پیاسا' اور قیوم نظر نے 'دہریہ' کے عنوان سے یہ تجربہ کیا۔ یہ کسی حد تک کامیاب ہوا جس سے یہ نتیجہ نکالا گیا کہ آورد ہوتے ہوئے بھی نظم اچھی ہوسکتی ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق نے نظم کے فروغ میں اہم خدمت انجام دی۔ نظموں کا انتخاب شائع کیا گیا اور اس کے تجزیے بھی پیش کیے گئے۔ اس کا اندازہ حلقہ کی جانب سے شائع کردہ نظموں کے انتخاب اور میراجی کی کتاب ''اس نظم میں'' سے ہوتا ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق نے نظموں کا انتخاب ''۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں'' کے نام سے شائع کیا۔ اس میں کل چوبیس نظمیں شامل کی گئیں۔ جن شعرا کی تخلیقات اس میں شامل ہیں ان میں احمد ندیم قاسمی، مختار صدیقی، ن۔م۔راشد، قیوم نظر، اختر شیرانی، سلام مچھلی شہری، میراجی، اختر الایمان، یوسف ظفر، شاد عارفی وغیرہ کے نام حلقہ سے وابستہ شعرا میں یاد کیے جاتے ہیں۔

اس میں شامل نظمیں کچھ موضوع اور کچھ ہیئت کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ حلقہ نے پہلے خیال پر زور دیا اور بعد میں فن کو اہمیت دی، اس کا یہ مطلب نہیں کہ حلقے کے نزدیک فن کی کوئی اہمیت نہیں۔ مگر حلقہ کو ایسی نظمیں قبول کرنے میں یقیناً تامل ہے جو فکری لحاظ سے انسانی بصیرت میں اضافہ نہ کریں اور اسے ہمیشہ دو قدم آگے نہ بڑھاتی ہوں۔

حلقۂ ارباب ذوق کے زیر سایہ نظم کے تخلیقی وفور کا اندازہ اس واقعہ سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب اس نے ۱۹۴۱ء کی بہترین نظموں کا انتخاب شروع کیا تو انتظامی کمیٹی کے اراکین کے سامنے دو دو سو نظمیں تھیں، جو مختلف رسالوں سے منتخب کی گئی تھیں۔[2]

میراجی کے تجزیاتی عمل سے نظم کے فروغ میں اور اضافہ ہوا۔ ''ادبی دنیا'' کی ادارت کے زمانے میں انھوں نے ہر مہینہ کی نظموں کا تجزیہ شروع کیا جس کی مقبولیت درحقیقت نظم کے قبول عام ہونے اور اس کی ترقی کا راستہ تھا۔ اس طرح اردو کی جدید شاعری جو بڑی حد تک الزامات کا شکار تھی اور جسے بعض تعصّبات کی بنیاد پر رد کیا جا رہا تھا۔ آہستہ آہستہ پورے ادبی افق پر چھا گئی۔

---

[1] حلقۂ ارباب ذوق۔ص:۵۷

[2] ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں۔ ابتدائیہ، ص:۱۶

حلقۂ ارباب ذوق نے اگرچہ نظم کی ہیئت میں کئی تجربے کیے لیکن 'آزاد نظم' کو سب سے زیادہ وسعت اور ترقی دی گئی۔ راشد، میراجی اور تصدق حسین خالد اس کے مؤسسین میں ہیں۔ ان کے علاوہ مختار صدیقی، قیوم نظر، یوسف ظفر، ضیاء جالندھری، سلام مچھلی شہری وغیرہ نے بھی آزاد نظمیں کہیں، لیکن ان سب میں راشدؔ کا مقام اس لحاظ سے بلند ہے کہ اس کی فنی نزاکتوں کا انھوں نے سب سے زیادہ خیال رکھا۔ انھوں نے بعض روایتی نظم وضبط کے ذریعہ جدید نظم اور روایتی شاعری کے درمیان آہنگ کے اس ٹوٹتے ہوئے رشتے کو بچالیا جس کی غیر موجودگی میں خلا پیدا ہونے کا ڈر تھا۔ کہیں قافیے استعمال کیے اور کہیں مصرعوں کو اس طرح توڑا کہ ترنم پیدا ہو سکے۔ یہی وہ شے ہے جس سے آزاد نظم کا ذکر ہمیشہ راشد کے حوالے سے آتا ہے۔



باب دوم

''ن۔م۔راشد کا تخلیقی ارتقا''

بنیادی ماخذ

راشد کی ابتدائی کوششیں

ماورا، اور اس کے بعد

راشد کے مجموعوں کے دیباچے

راشد اور ایران

لا = انسان اور گمان کا ممکن کی فکری وسعت

شاعر کے تخلیقی رجحان، اس کے خیالات اور فنی ارتقا سے واقف ہونے کے لیے، پہلی منزل اس کے متون کا بہ غور مطالعہ ہے۔ اس مطالعہ میں محض تحلیل و تجزیہ سے کام لینا ہی کافی نہیں بلکہ متن کے زمانۂ تخلیق، اس کے ممکنہ فوری محرکات اور اسی طرح جس صنف سخن کو شاعر نے وسیلۂ اظہار کے طور پر اختیار کیا ہے اس کی مخصوص روایت پر نظر رکھنا بھی ضروری ہوگا کہ زمان و مکان کی تبدیلی سے متن کا موضوع، فن کا نقطۂ نظر اور اظہار کے وسائل میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ زمانی ترتیب کے علاوہ تخلیق کے مکانی ملحقات کو پیش نظر رکھنا بھی مفید ہے اس لیے کہ اکثر، ایک تہذیبی عرصہ، شاعر کی فکر اور اس کے متن پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اسی طرح تخلیقی ارتقا کی جستجو میں شاعر کی فکری بالیدگی، ذہنی اُپج، نیز فنی لوازم کے متعلق اس کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے، شاعر کے اپنے بیانات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ جب کوئی شاعر فکر و موضوع کے لحاظ سے، اور اسلوب بیان میں شعری لفظیات، تشبیہ، استعارہ اور علامتوں کے استعمال میں، کسی غیر معمولی تبدیلی سے دوچار ہوتا ہے تو اظہار کے اسلوب میں اس تبدیلی کا جواز اپنے نقطۂ نظر میں تبدیلی سے فراہم کرتا ہے۔ بلکہ بعض مفکرین کا خیال ہے کہ بیش تر وہ شاعر جنھوں نے تنقید بھی لکھی، اپنی تنقیدی تحریروں میں خود اپنی شاعری کا جواز پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ اس کی مثال حالؔی، آزؔاد اور اقبالؔ سے لے کر دورِ جدید کے شاعروں میں راشؔد اور میراجؔی تک دیکھی جاسکتی ہے۔ نظم نگار کے تخلیقی ارتقا کو سمجھنے کے لیے اہم وسائل میں اس کی متن کے علاوہ، مجموعوں کے پیش لفظ/تمہیدی حصہ میں اپنی شاعری کے حوالے سے دیے جانے والے بیانات ہیں۔ اس کے علاوہ مقالات، مضامین اور خطوط وغیرہ میں شعر و ادب کے متعلق جہاں تخلیق کار نے کوئی بحث کی ہے، اس سے بھی شاعر کے تخلیقی ارتقا کو مرتب کیا جاسکتا ہے۔

راشد کے تخلیقی ارتقا کو سمجھنے کے لیے مذکورہ تمام ماخذوں سے استفادہ ضروری ہے۔ ایسا کرتے ہوئے مناسب ہوگا کہ راشد کے سبھی مجموعوں کو علاحدہ علاحدہ دیکھا جائے اور اس میں شامل نظموں کو ممکن حد تک زمانی و مکانی حوالوں سے مربوط کرنے کی کوشش کی جائے۔ ساتھ ہی مجموعوں کی ابتدا میں شامل تمہید، میں شاعر نے جو وضاحت کی ہے اسے بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اپنی نظموں کے سلسلے میں راشد نے بہت سی باتیں اپنے خطوط میں لکھی ہیں، ان سے بھی راشد کے تخلیقی ارتقا میں مدد لی جاسکتی ہے۔

راشد کی شخصیت کی تعمیر اوران کے ذہنی رجحان کی تشکیل میں ان کی ابتدائی زندگی کے واقعات نے حصہ لیا۔ راشد میں موجود شاعری کی طبعی صلاحیت عمر کے ابتدائی حصہ میں ہی اپنا اظہار کرتی ہے۔ انھوں نے اپنی پہلی نظم ''انسپکٹر اور مکھیاں'' طالب علمی کے زمانے میں، تقریباً سات آٹھ برس کی عمر میں ۱۹۱۷ء میں کہی۔ نظم کی تخلیق اور اس کے محرک کا ذکر کرتے ہوئے مغنی تبسم لکھتے ہیں:

> ''سب سے پہلی نظم ''انسپکٹر اور مکھیاں'' تھی جو سات آٹھ برس کی عمر میں لکھی۔ یہ ایک انسپکٹر پر طنز تھی، جو اسکول کا معائنہ کرنے آیا تھا اور جس کے سر پر متواتر مکھیوں کا ایک بڑا سا جھنڈ گھوم رہا تھا۔''[1]

یہ ایک مختصر سی نظم ہے اوران معنوں میں اہم ہے کہ اس میں راشد ایک غیر روایتی شاعر کے طور پر اس طرح نمایاں ہوتے ہیں کہ انھوں نے اپنے شعری سفر کا آغاز غزل کے بجائے نظم سے کیا اور اس میں بھی تخیل کے زور سے مضمون باندھنے کے بجائے ذاتی مشاہدے اور تجربے کو اہمیت دی ہے۔ نظم ملاحظہ فرمائیں۔

لو دیکھو انسپکٹر ہے آیا
سر پر اس کے مکھیوں کا سایا
اس کو ہمارا اسکول ہے بھایا
مکھیوں کا تحفہ ہے لایا
تو ہے آج سکول کا راجا
سر پر تیرے مکھیوں کا تاجا
اے گندی پگڑی والے انسپکٹر
کیوں کرتا ہے تو اتنی ٹرٹر
ہم سب اچھے لڑکے ہیں
صاف ستھرے رہتے ہیں
اپنی پڑھائی کرتے ہیں

(شعر و حکمت: ن۔م۔راشد نمبر، بعداز ص:۱۶۲)

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ص:۱۳

اس کے بعد راشد نے اور بھی نظمیں کہیں جن میں حمد، نعت اور غزل وغیرہ تھیں۔ یہ نظمیں مختلف غیر معروف رسالوں میں چھپتی رہیں اور شاید اس لیے راشد کی بالکل ابتدائی نظمیں دستیاب نہیں ہیں۔

اسکول کے زمانے میں ہی راشد کا رجحان ترجمہ نگاری کی طرف ہوا۔ یہ ہائی اسکول یا انٹرمیڈیٹ کا زمانہ تھا جب راشد نے، کورس میں شامل، بعض انگریزی نظموں کے ترجمے کیے۔ یہ نظمیں ملٹن، ورڈس ورتھ اور لانگ فیلو وغیرہ کی تھیں۔ ان ترجموں کو انھوں نے اسکول کی ادبی محفل میں پیش کیا اور انعام کے مستحق قرار پائے۔[1]

راشد نے انگریزی نظموں کا جو اردو ترجمہ کیا وہ دستیاب نہیں ہے۔ ورنہ معلوم ہوتا کہ ترجمہ کرتے ہوئے انھوں نے نظم کے موضوع، فن اور ہیئت کا کس حد تک خیال رکھا۔ کیا انھوں نے مواد اور ہیئت میں انگریزی نظموں کی مکمل پیروی کی یا پھر اقبالؔ کی طرح بنیادی خیال اخذ کر کے نظم کا آزاد ترجمہ کیا۔ بہرحال یہ بات تو طے ہے کہ اس سے ان کا تخلیقی مزاج اور شعری عمل ضرور متاثر ہوا ہوگا۔

راشد نے جن تعلیمی اداروں سے تعلیم حاصل کی مثلاً گورنمنٹ کالج لائل پور اور گورنمنٹ کالج لاہور، یہاں علم و ادب کی ایک صحت مند فضا قائم تھی۔ کالج کا اپنا رسالہ تھا جس میں طلبا کی تخلیقات شائع ہوتی تھیں۔ اس کے علاوہ کالج میں مشاعرہ کا انعقاد ہوتا تھا جس میں طلبا اپنی نظم/غزل پیش کرتے تھے۔ کالج کے اس ادبی ماحول نے بھی راشد کے تخلیقی ارتقا میں حصہ لیا۔ گورنمنٹ کالج لاہور کی فضا میں علم و ادب کی گونج زیادہ تھی۔ راشدؔ یہاں کے مشاعرے میں شریک ہوتے اور اپنی نظم سناتے تھے۔ بین المدارس شعری مقابلوں میں انھوں نے انعام بھی حاصل کیا۔[2]

راشد کے تخلیقی ارتقا کا یہ زمانہ بہت اہم ہے کیوں کہ فنی اور فکری اعتبار سے ان کے یہاں واضح تبدیلی نظر آتی ہے۔ اب ان کی نظموں میں ایک قسم کی متانت آ گئی تھی۔ یہ بات اس لیے کہی جا سکتی ہے کہ اس زمانے میں راشد نے کئی سانیٹ لکھے جن میں سے کچھ کو انھوں نے اپنے مجموعہ ''ماورا'' میں شامل کیا۔ ۱۹۲۸ء میں گورنمنٹ کالج لاہور میں تعلیم کے دوران راشد کی ادبی سرگرمیوں کا ذکر کرتے ہوئے مغنی تبسم لکھتے ہیں:

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص:۱۴

[2] ایضاً۔ ص:۱۴

"(راشد) اس کالج کے مشاعروں میں حصہ لیتے رہے۔ کالج کے رسالے "راوی" کے اردو حصے کے ایڈیٹر رہے اور اس میں ان کی کئی نظمیں اور مزاحیہ مضامین شائع ہوئے۔ ایک نظم جس پر کالج کے باہمی مشاعرے میں انعام ملا "تو میرے دل کو عطا کرسکوں خدا کے لیے"، تھی۔ یہ نظم کسی مجموعہ میں شامل نہیں کی گئی۔ لیکن کالج کے رسالے کے علاوہ "نگار" میں چھپی تھی۔ ایک اور نظم "راوی کے کنارے" بھی "نگار" میں شامل ہوئی۔ اسی زمانے میں کئی ایک سانیٹ لکھے جن میں سے بعض "ماورا" میں شامل ہیں۔"[1]

راشد کی علمی و ادبی مصروفیت برابر جاری رہی۔ ۱۹۳۲ء میں ایم۔اے کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد تقریباً دو سال یعنی ۱۹۳۴ء تک وہ ملتان میں رہے۔ قیامِ ملتان کا یہ زمانہ راشد کی تخلیقی زندگی میں غیر معمولی تبدیلی کا باعث ہوا۔ اسی درمیان راشد نے آزاد نظم کہنی شروع کی، اور ان کا ذہن فرد و اجتماع کے مسائل کو سیاسی، معاشی اور معاشرتی حوالوں سے دیکھنے کے علاوہ نفسیاتی علوم کی روشنی میں فرد کے داخل میں اترنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ معاشرے کی عام اخلاقیات سے ہٹ کر اپنی شاعری میں وہ "جنس" کے موضوع کو پیش کرتے ہیں۔ راشد نے جنس کا ذکر کیا تو اس کا جواز یہ تھا کہ شعر و ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور جنس انسانی زندگی کی ایک طبعی ضرورت ہے لہٰذا ادبیات میں اس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔

راشد کی تعلیمی زندگی کی علمی و ادبی فضا کے علاوہ اس زمانے کی بعض شخصیات نے بھی ان کی تخلیقی زندگی اور مزاج کو متاثر کیا ہے۔ ان میں ان کے آبا و اجداد، بعض اساتذہ اور دوست احباب شامل ہیں۔

راشد کے بالکل ابتدائی طالب علمی کے زمانہ میں جب انھوں نے "انسپکٹر اور مکھیاں" جیسی نظم لکھی خود ان کے خاندان میں ایسے لوگ موجود تھے جو ان کی کاوش سے لطف اندوز ہو رہے تھے۔ راشد کے والد راجہ فضل الٰہی چشتی اور دادا ڈاکٹر غلام رسول غلامی، اردو اور فارسی دونوں ہی زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ چنانچہ راشد کی ذہنی تربیت جس گھر کے علمی و ادبی ماحول نے اہم کردار ادا کیا۔ بہ قول مغنی تبسم:

"دادا شاعر ہونے کے علاوہ عربی کے عالم تھے اور پیشے کے لحاظ سے ڈاکٹر اور سرجن۔ جب وہ وظیفے پر سبک دوش ہو کر گھر واپس آئے تو ان سے فیض پانے کا موقع نصیب ہوا۔ راشد کے

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص:۱۴

والدراجہ فضل الٰہی چشتی کو فارسی شاعری سے عشق تھا۔ خود کم شعر کہتے تھے۔ حافظ اور سعدی اور غالب اور اقبال کی شاعری سے الٰہی کی بدولت آشنائی حاصل کی۔''[1]

کالج کے اساتذہ میں راشد نے احمد شاہ بخاری (پطرس)، کینگ ہارن اور ڈکنسن سے فیض حاصل کیا۔

اس کے علاوہ دوست احباب کی ایک طویل فہرست ہے جن سے راشد ادب و شعر کے مسئلے پر بحث کرتے رہتے تھے۔ کالج کے دوستوں میں آغا عبدالحمید سے راشد کا ادبی تعلق بہت ہی گہرا تھا۔ ادبی معاملات میں ان کے سب سے زیادہ قریب رہے ہیں۔ اس قربت کا اندازہ راشد کے خطوں سے ہوتا ہے۔ اپنی نظموں کے سلسلے میں وہ آغا عبدالحمید کی تجویزوں، مشوروں اور رائے پر ہمیشہ اعتماد کرتے تھے۔

۱۹۳۲ء میں ملتان میں قیام کے دوران راشد کی ملاقات پروفیسر محمد اکبر منیر، تاج محمد خیال اور عبداللطیف تپش سے ہوئی۔ یہ سبھی معلّمی/ استادی کے پیشے سے وابستہ تھے اور اردو/ فارسی میں شعر بھی کہتے تھے۔ ان کے ساتھ راشد کے اچھے مراسم تھے۔ ظاہر ہے کہ ان حضرات کے ساتھ راشد کی صحبت بھی رہی ہوگی اور یہ آپس میں مختلف شعری وادبی مسئلے پر گفتگو بھی کرتے رہے ہوں گے۔

عبدالحمید کے علاوہ راشد کی تخلیقی زندگی کو انفرادی طور پر متاثر کرنے والی دوسری شخصیت مولانا چراغ حسن حسرت کی تھی۔ حسرت صاحب کی شعروادب کی فہم بہت اچھی تھی راشد، میراجی اور بہت سے اُبھرتے ہوئے شاعران سے صلاح ومشورہ لیا کرتے تھے۔ حسرت صاحب کی شخصیت اور راشد سے ان کی نسبت کے متعلق غلام عباس اپنے مضمون ''ن۔م۔ راشد چند یادیں'' میں لکھتے ہیں:

> ''حسرت صاحب پیشے کے لحاظ سے تو صحافی تھے مگر ادب کا بڑا ارفع مذاق رکھتے تھے۔ ان کی علمی استعداد کا کچھ ٹھکانہ ہی نہ تھا۔ وہ نظم اور نثر دونوں پر استادانہ مہارت رکھتے تھے۔ ان کے گرد اس وقت کے اُبھرتے ہوئے ادبا وشعرا اور ادب کے طالب علموں کا خاصا مجمع لگا رہتا تھا۔ ان میں اکثر راشد اور میراجی بھی ہوتے تھے۔''[2]

ایک اور اہم ترین واقعہ کا بیان ضروری ہے جس سے حسرت صاحب کی علمیت، ان کے ادبی مرتبے اور راشد سے ان کے تعلق کا اندازہ ہوتا ہے:

---

[1] ن۔م۔ راشد: شخصیت اور فن، ص:۱۴

[2] ایضاً۔ ص:۴۶

''دلّی میں جب راشد نے اپنی نظموں کے پہلے مجموعے ''ماورا'' کا مسودہ حسرت صاحب کو اصلاح کے لیے دیا تو انھوں نے اس پر بھی غائر نظر ڈالی اور اس کی زبان کے بعض اسقام کو دور کیا۔''[1]

مذکورہ شخصیات کے علاوہ جن لوگوں کے خیالات، افکار و نظریات اور صحبت نے ان کے تخلیقی ارتقا کو متاثر کیا اور اس کی نہج متعین کرنے میں معاون ہوئے، ان میں بعض بزرگ مثلاً وحید کیلانی، اختر شیرانی، ڈاکٹر دین محمد تاثیر کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ بلکہ ان بزرگوں کے مشورے اور اصلاحیں ''ماورا'' کی ترتیب میں بھی شامل رہیں جس کا دیباچہ میں راشد نے شکریہ بھی ادا کیا ہے۔ دوستوں میں عبدالحمید کے علاوہ غلام عباس کا نام بھی اہم ہے جن کی رفاقت راشد کے تخلیقی ارتقا کی مددگار رہی ہے۔ مغنی تبسم نے تمام شخصیات کا اجتماعی ذکر کرتے ہوئے لکھا:

''جن لوگوں کی رفاقت نے زندگی اور شاعری اور بعض عادات پر خاصا اثر ڈالا ہے، ان میں آغا عبدالحمید، چراغ حسن حسرت، محمد وحید کیلانی (جو ''قوس قزح'' کے ایڈیٹر تھے اور جنھوں نے راشد تخلص دیا)، اختر شیرانی، پروفیسر احمد شاہ بخاری، ڈاکٹر دین محمد تاثیر، غلام عباس (مشہور افسانہ نگار) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔''[2]

اب تک جن شخصیات کا ذکر ہوا، ان سے راشد کا تعلق براہ راست تھا۔ بعض شخصیتیں ایسی بھی ہیں جن سے راشد کو معنوی نسبت تھی۔ یہ وہ شاعر اور ادیب ہیں جن کی تخلیقات نے بالواسطہ طور پر راشد کے تخلیقی عمل کو متاثر کیا ہے۔ ان میں مشرق و مغرب دونوں کے ادیب شامل ہیں۔ ان میں ہکسلے، آسکر وائلڈ، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ای۔ ایم۔ فاسٹر، جیمس جوائس، طالسطائی، دوستوفسکی، ملارمے، ایزرا پاؤنڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رومی، حافظ، اقبال، سعدی اور غالب کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ جدید فارسی شعرا میں نیما یوشیج کا نام بھی قابلِ ذکر ہے۔ راشد کو اس سے خاص ذہنی تعلق تھا۔

راشد کی ابتدائی تخلیقات کے ذکر میں اگرچہ کئی نظموں کے نام آئے ہیں لیکن وہ سب دستیاب نہیں۔ البتہ مغنی تبسم نے ''نوادر'' کے عنوان سے اپنی مرتبہ کتاب ''ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن'' کے آخری حصے میں

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص:۴۶

[2] ایضاً۔ص:۱۷

بعض متن جمع کیے ہیں اور انھیں راشد کے ابتدائی کلام میں شمار کیا ہے۔ اس غیر مطبوعہ کلام میں چھ نظمیں اور دو غزلیں شامل ہیں۔ یہ تخلیقات ۱۹۲۷ء اور اس کے بعد کے زمانے کی ہیں۔ اس سلسلے کی ایک اور اہم بات یہ ہے کہ دسمبر ۱۹۳۱ء تک راشدؔ کی شاعری 'مولانا خاطف' اور 'راشد وحیدی' کے قلمی نام سے شائع ہوتی رہی۔ راشد کے ایک سے زائد قلمی نام کا ذکر مغنی تبسم نے ان کی حالات زندگی کے بیان میں بھی کیا ہے۔[1]

راشد کی دستیاب تخلیقات میں سب سے پہلے ایک غزل ہے۔ یہ ایک روایتی قسم کی سادہ سی تخلیق ہے جس میں کوئی ندرت نہیں۔ مرتب نے غزل کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا کہ:

> ''یہ غزل ماہنامہ 'تفریح' بجنور (اکتوبر ۱۹۲۷ء) میں مولانا خاطف علی پوری کے نام سے شائع ہوئی تھی۔''[2]

غزل کے بعد ایک نظم ''خیالات پریشاں'' کے عنوان سے ملتی ہے۔ یہ نظم بھی مولانا خاطف کے قلمی نام سے ماہنامہ ''تفریح'' بجنور، میں ہی جنوری ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی۔ مذکورہ پہلی غزل اور اس نظم میں کوئی فرق نہیں ہے، سوائے اس کے کہ نظم کے لیے ایک نام تجویز کر دیا گیا ہے۔ اگر عنوان کو ہٹا دیا جائے تو غزل اور نظم میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ پوری نظم میں کوئی تسلسل نہیں، سبھی اشعار غزل کے شعر کی طرح آزاد اور خود مکتفی ہیں۔

یہ وہ زمانہ ہے جب راشد انٹرمیڈیٹ کی تعلیم کے لیے گورنمنٹ کالج لائل پور میں داخل تھے۔ متذکرہ غزل اور نظم سے اندازہ ہوتا ہے کہ راشد کا ابتدائی مزاج اور رجحان روایتی تھا۔ اگر چہ وہ نظم کہہ رہے تھے لیکن غزل کا اثر ایسا حاوی تھا کہ اس سے وہ اپنا دامن نہ بچا سکے۔

تیسری تخلیق بھی ایک نظم ہے جو ''آرزو'' کے عنوان سے ہے۔ یہ ایک سانیٹ ہے۔ مرتب کی اطلاع کے مطابق ''یہ سانیٹ ماہنامہ 'خیالستان' لاہور، ج:ا،ش:۳ (جون ۱۹۳۰ء) میں راشد وحیدی کے نام سے شائع ہوا تھا۔''[3]

اس زمانے میں راشد گورنمنٹ کالج لاہور سے بی۔اے کی تعلیم حاصل کر رہے تھے اور بہ قول مغنی تبسم: ''انھوں نے اسی زمانے میں کئی ایک سانیٹ لکھے۔''[4]

---

۱ ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص:۱۴

۲ ایضاً۔ص:۲۲۹

۳ ایضاً۔ص:۲۳۲ ۴ ایضاً۔ص:۱۴

اکتوبر ۱۹۳۱ء میں ایک نظم ''مجھے تم سے ایسی محبت نہیں ہے'' کے عنوان سے رسالہ ''خیالستان'' میں شائع ہوئی، جس میں راشد کا نام 'راشد وحیدی' بی۔اے درج ہے۔اس میں راشد نے ہیئتی اعتبار سے یہ تجربہ کیا کہ نظم کے سارے بند پانچ مصرعوں کے رکھے، جس میں بند کے پہلے تین مصرعے یکساں ردیف و قوافی میں ہیں۔ جب کہ آخری دو مصرعوں کا ردیف و قافیہ الگ ہے۔ پھر یہ کہ ہر بند میں شروع تین مصرعوں کے ردیف وقوافی تو بدلتے ہیں لیکن آخری دو مصرعے کا ردیف و قافیہ پوری نظم میں ایک ہے۔ چنانچہ اس نظم کو شائع کرتے ہوئے رسالہ کے ایڈیٹر نے اپنے نوٹ میں لکھا:

''راشد وحیدی صاحب کی یہ نظم تغزل کی اس شاہراہ کا نمونہ پیش کرتی ہے جس پر ملک کے نوجوان شاعر تیزی سے گامزن ہورہے ہیں۔ یہ نظم کی نظم ہے اور غزل کی غزل۔''[۱]

۱۹۳۱ء میں ہی راشد نے ایک اور نظم ''مجھے کس سے پیار ہے'' کے عنوان سے لکھی جو ماہنامہ ''کائنات'' لاہور، کے دسمبر کے شمارے میں شائع ہوئی۔ یہ نظم بھی 'راشد وحیدی' کے قلمی نام سے شائع ہوئی۔نظم، خیال، ہیئت اور اسلوب میں بالکل روایتی ہے۔ اختر شیرانی اور ان کی رومانی شاعری کا اثر غالب ہے۔

راشد کی ایک نظم ''زندگی، جوانی، عشق'' کے عنوان سے رسالہ ''ہمایوں'' میں دسمبر ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی۔ ہیئت میں تجربے کے نقطۂ نظر سے یہ ایک اہم نظم ہے۔اس نظم سے پہلے راشد نے خود ایک نوٹ لکھا جس میں کیے گئے تجربے کی نوعیت بیان کی۔نوٹ کے الفاظ ہیں:

''میں نے اس نظم میں ایک مسلسل تمثیل کے ذریعے سے زندگی، جوانی اور حسن کا تصور پیش کیا ہے۔نظم میں ایک مکالمہ سا پنہاں ہے جسے واوین سے واضح کیا گیا ہے۔اس نظم میں ''سرزمین عجم'' سے میری مراد سرزمین حسن ہے۔راقم۔''[۲]

راشد نے جو تجربہ کیا ہے اس کی وضاحت تو انھوں نے کردی لیکن اس کے علاوہ بھی نظم میں کئی اہم نکات ہیں جنھیں بعض دوسری ابتدائی نظموں کو مقابلے میں رکھ کر دیکھیں تو راشد کے تخلیقی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔

۱۔ ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص:۲۳۴

۲۔ ایضاً۔ص:۲۳۹

یہ نظم ''ماورا'' میں 'زندگی، جوانی، حسن' کے عنوان سے شامل ہے اور راشد نے عنوان بدلنے کے علاوہ نظم کے متن میں بھی بہت سی تبدیلیاں کردی ہیں۔

نظم میں بہت سے لفظ اور بعض مصرعے بدل دیے گئے ہیں۔ بلکہ بعض مصرعے حذف کردیے گئے ہیں۔ راشد نے نظم سے پہلے کا وہ نوٹ بھی نکال دیا ہے، جو اس تجربے کی وضاحت میں تھا۔ ہیئتی اعتبار سے دیکھیں تو پہلے نظم کے مصرعے اس طرح ترتیب دیے گئے تھے کہ ان سے سانیٹ کی ہیئت پوری طرح نمایاں تھی، لیکن حذف و ترمیم کے بعد نظم کی یہ صورت باقی نہیں رہی۔ اب نظم میں ''م'' اور ''ع'' دو کردار ہیں اور ہیئت ان کے مکالموں کے طابع ہے۔ اگرچہ سانیٹ کی ہیئت اب بھی قائم ہے لیکن مروجہ طور پر نہیں بلکہ مکالمہ سے پیدا ہونے والی ڈرامائیت کے ساتھ۔

اس طرح دیکھیں تو راشد کی پہلی نظم ''انسپکٹر اور مکھیاں'' سے لے کر ''زندگی، جوانی، عشق'' تک ایک طویل ادبی سفر ہے جو چودہ پندرہ سال کے عرصۂ دراز پر پھیلا ہوا ہے۔ اس میں راشد کا تخلیقی رجحان مسلسل بدلتا اور ترقی کرتا رہا۔ آغاز میں تبدیلی کی رفتار کیا تھی، اس سلسلے میں کسی نتیجہ تک پہنچنا ممکن نہیں، کیوں کہ راشد کا ابتدائی کلام دستیاب نہیں ہے۔ ۲۸۔۱۹۲۷ء کی بعض تخلیقات کو دیکھنے کے بعد محض قیاس کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ انٹرمیڈیٹ اور بی۔ اے کے ابتدائی زمانے تک راشد شاعری کی روایتی پابندیوں میں ہی جکڑے رہے۔ ۱۹۲۷ء کے بعد سے ان کے یہاں فکری اور ہیئتی تبدیلی کا شعور پیدا ہونے لگتا ہے، جو ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۰ء کے درمیان پوری طرح اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس زمانے میں راشد غزل/قصیدہ کی ہیئت کو ترک کرکے ''سانیٹ'' کی ہیئت میں نظم کہنے لگتے ہیں۔

اس کے ذرا بعد ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۲ء کے درمیان راشد کے یہاں فن اور ہیئت کے متعلق نقطۂ نظر میں تبدیلی کے آثار ملنے لگتے ہیں۔ چنانچہ سانیٹ کی پابندی کو توڑ کر خیال اور اظہار کے مطابق اس میں آزادی پیدا کرنے کی ایک کوشش دکھائی دینے لگتی ہے جو بالآخر نظم ''اتفاقات'' میں موضوع، ہیئت اور وسیلۂ اظہار میں غیر معمولی تبدیلی کے ساتھ مکمل طور پر سامنے آتی ہے۔

راشد کا پہلا مجموعۂ کلام ''ماورا'' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں کل ۳۷ نظمیں ہیں جو راشد کے دس سالہ تخلیقی سفر کا منتخب سرمایہ ہیں۔ ''ماورا'' کی انفرادیت اور راشد کا امتیاز دونوں ''آزاد نظم'' کے باعث ہے۔ انتخاب کلام میں راشد نے اس امر کا خاص خیال رکھا کہ جو نظمیں فکر اور ہیئت کے نقطۂ نظر سے ممتاز تھیں، انھیں ہی مجموعہ میں شامل کیا جائے۔

''ماورا'' کی ۳۷ میں سے اکیس نظمیں آزاد نظم کی ہیئت میں ہیں۔ باقی سولہ نظموں میں قدیم طرز کی پابندی کی گئی ہے۔ یہ سولہ نظمیں ''ماورا'' کے ابتدائی حصہ کی تکمیل کرتی ہیں جو ''سانیٹ'' کی ہیئت میں ہیں۔

موضوعات کے لحاظ سے ''ماورا'' کی نظمیں پانچ حصوں میں تقسیم کی جا سکتی ہیں۔

(۱) عشق کے موضوع پر کہی گئی نظمیں: (میں اسے واقف الفت نہ کروں، گناہ اور محبت، مری محبت جواں رہے گی، عہد وفا۔)

(۲) انفرادی آزادی/فرار سے متعلق نظمیں: (رخصت، خواب کی بستی، رفعت، وادی پنہاں، رقص، خودکشی۔)

(۳) فن سے متعلق نظمیں۔ (شاعر کا ماضی، خواب آوارہ، رقص۔)

(۴) فطرت سے متعلق نظمیں۔ (ایک دن- لارنس باغ میں، ستارے، بادل، فطرت اور عہد نو کا انسان۔)

(۵) جنس کے متعلق نظمیں: (مکافات، جرأت پرواز، طلسم جاوداں، ہونٹوں کا لمس، اتفاقات، حیران انساں، ایک رات، زوال، اظہار گناہ، انتقام۔)

(۶) سیاسی اور معاشرتی نوعیت کی نظمیں: (انسان، سپاہی، شاعر درماندہ، دریچے کے قریب، بیکراں رات کے سناٹے میں، اجنبی عورت۔)

موضوعات کی اس تقسیم میں جنس پر کہی گئی نظمیں زیادہ ہیں۔ البتہ دوسرے موضوعات پر کہی گئی نظموں کی تعداد کچھ کم ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ ''ماورا'' کی نظموں میں جنس کا موضوع حاوی ہے۔ فن کار کے تخلیقی ارتقا کو سمجھنے میں نظموں کے موضوعات کے علاوہ نظم کی تخلیق کا زمانی تسلسل بھی معاون ہو سکتا ہے۔ ان نظموں کی ترتیب کے متعلق راشد لکھتے ہیں:

> ''اس مجموعہ کی نظمیں میرے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔''[۱]

راشد کے اس بیان سے یہ بات تو طے ہو جاتی ہے کہ ''ماورا'' کی نظموں میں ارتقا کا ایک زمانی تسلسل ہے جو موضوع، خیال، اسلوب اور ہیئت سب کو محیط ہے۔ چنانچہ نظموں کے بدلتے ہوئے موضوعات،

---

۱ ماورا (دیباچہ طبع اوّل)، ص: ۱۱۰

فکر و خیال میں آ رہی تبدیلی، اور نظم کے درمیان ہیئت و اسلوب کا فرق، راشد کے تخلیقی ارتقا کی نہج کو ظاہر کرتا ہے۔

''ماورا'' کی ابتدائی سولہ نظمیں زیادہ تر رومانی قسم کی ہیں۔ عشق و محبت کے جذبات و کیفیات اور نا آسودہ ہو کر کہیں دور چلے جانے کی خواہش ان میں نمایاں ہے۔ رومان پسندی کی ایک جہت فطرت اور اس کے حسن سے دلچسپی ہے، بلکہ فطرت میں پناہ لینے اور اس سے خود کو آہنگ کرنے کی کوشش بھی اسی جذبہ کا حصہ ہے۔ چنانچہ بعض نظموں میں فطرت کی منظرکشی، انسانی جذبہ کا آئینہ بن گئی ہے، اور فطرت کے مظاہر میں انسانی دل کی دھڑکن اور اس کے فکر کی روشنی پھیلتی دکھائی دیتی ہے۔ راشد کی ان نظموں پر دوسری زبانوں خصوصاً انگریزی کے رومانی ادب کے علاوہ اردو میں بہ طور خاص اختر شیرانی کے اثرات بہت واضح ہیں۔ اختر شیرانی اور دوسرے رومانی شعرا عشق کا ایک رومانی تصوّر رکھتے ہیں اور یہ عشق انھیں اپنے اردگرد کی منافقت اور بے اعتبار دنیا سے بے زار کر دیتا ہے تو وہ اسے چھوڑ کر کہیں اور جانے کی خواہش کرتے ہیں (اے عشق کہیں لے چل...) مزید یہ کہ فطرت ان شعرا کو اعلیٰ ترین حسن کا مظہر معلوم ہوتی ہے، جس سے شاعر خود کو اس طرح مربوط کرتا ہے کہ وہ خود بھی اسی موضوعِ حسن کا جز معلوم ہونے لگے۔ راشد کے یہاں یہ موضوعات رومانی شعرا کے انھیں تصورات سے آئے ہیں۔

سیاسی، معاشی اور معاشرتی نوعیت کے مسائل نے فرد اور اجتماع کو جس طرح متاثر کیا ہے، اور زندگی کے تمام شعبوں میں مفلسی، مجبوری، محرومی اور غلامی کے احساس کو جس حد تک پیدا کیا ہے، وہ ماورا کی کئی نظموں کا موضوع ہیں۔ ممکن ہے کہ گورنمنٹ کالج کے دورانِ قیام فیض اور دوسرے ترقی پسندوں کے ساتھ راشد نے سیاسی موضوعات کو شاعری میں نظم کرنے کا ہنر سیکھا ہو۔ یہیں سے انھیں دلچسپی پیدا ہوئی ہو۔

''ماورا'' کی ابتدائی نظموں کے موضوعات میں تبدیلی کا رجحان بہت کم ہے۔ عشق و محبت/فرار اکثر نظموں کا موضوع ہے، لیکن اسی مجموعہ کی بعض دوسری نظموں میں فرد کی اپنے مقام سے دور نکل جانے کی خواہش آہستہ آہستہ ختم ہو جاتی ہے اور وہ ذاتی و اجتماعی مسائل سے الجھنے لگتا ہے۔ مثال کے لیے ''شاعرِ درماندہ'' اور ''دریچے کے قریب'' ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ اسی طرح 'عشق' جو ابتدا میں پاکیزگی اور تقدس کا دوسرا نام تھا (مثلاً ''گناہ اور محبت'' اور ''مری محبت جواں رہے گی'') اور جسے فرد روح کی پاکیزگی کا ذریعہ سمجھتا تھا، وقت کے ساتھ اس کے تصور میں تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ اب یہ محض طہارت اور پاکیزگی کا وسیلہ نہیں رہتا بلکہ جسم اور

روح کے آہنگ یا توازن کا نشان ہے (مثلاً: طلسم جاوداں، حزن انساں)۔ موضوعاتی سطح پر عشق کے روایتی موضوع میں ہونے والی یہ تبدیلی، نئی نظم اور جدید شاعر کا امتیاز/ استعارہ بن جاتی ہے۔ یعنی عشق کی ماورائی حیثیت کو جسم کے مادی تقاضوں سے آمیز کر کے ایک کل کی تعمیر کی جاتی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ہونے والا یہ تغیر نئی نظم میں ایک روایتی موضوع 'عشق' کے تئیں نئے شاعر کے نقطۂ نظر میں تبدیلی کا استعارہ بن جاتا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو راشد کا تخلیقی رجحان جو ابتدا میں رومان پسندی کی طرف تھا فکری لحاظ سے آہستہ آہستہ ذہنی آسودگی کی کوششوں کو ترک کر کے مادیت کی قدرے زیادہ حقیقت پسند راہوں پر چل پڑتا ہے۔

راشد کی سبھی نظموں کی تفصیل نہیں ملتی۔ ان کی بہت سی نظمیں ایسی ہیں جن کے سلسلے میں قطعیت سے یہ طے کرنا مشکل ہے کہ کون سی نظم کس زمانے میں کہی گئی؟ اس کا محرک کیا ہے؟ اور تخلیق کے وقت راشد کہاں رہ رہے تھے؟ ہر نظم کی تفصیل کا الگ الگ ملنا یوں بھی ذرا مشکل ہے کہ بعض دفعہ نظم نگار، ان امور پر زیادہ توجہ نہیں دیتا، اور بعض دفعہ چیزیں بے توجہی کے سبب دست برد زمانہ ہو جاتی ہیں۔ پھر بھی اگر کسی حد تک مذکورہ سوالوں کے جواب مل جائیں تو فن کار کے شعور اور فن کی ارتقائی منزلوں کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔

راشد کی جملہ تخلیقات کی تفصیل موجود نہیں، البتہ بعض نظموں کی تخلیق کا زمانہ، ان کے موضوعات اور محرکات کا علم راشد کے خطوں سے ہوتا ہے، اور کچھ نظموں کے متعلق راشد کے احباب اپنے مضامین/ خطوط میں بعض اطلاعات فراہم کرتے ہیں۔ ایسی نظمیں ایک نشان یا اشارہ ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف مسائل پر غور و فکر کرتے ہوئے راشد کی تخلیقی زندگی میں کیسے کیسے موڑ آئے اور وقت کے کس وقفہ میں ان کے یہاں نئے خیالات نے جنم لیا۔

خصوصاً ابتدائی نظموں کے سلسلے میں قطعیت اور اعتماد کے ساتھ کچھ کہنا یا اس کے تخلیقی زمانے اور محرکات کو طے کرنا خاصا مشکل ہے۔ ایسی نظمیں جن کی کوئی تفصیل نہیں ملتی، ان کے تخلیقی زمان و مکان کا تعین بعض ان نظموں کے حوالے سے ہوتا ہے جن کی اطلاع ہمارے پاس موجود ہے۔ لیکن یہ تعین عمومی نوعیت ہی کا ہو سکتا ہے جس میں بہت سی نظمیں ایک ساتھ وقت کے ایک خاص دور سے وابستہ ہوں گی۔

''ماورا'' کی پہلی نظم ہے ''میں اسے واقف الفت نہ کروں''۔ یہ اور اس کے بعد کی بارہ نظموں کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ یہ نظمیں ''رخصت، انسان، خواب کی بستی، گناہ اور محبت، ایک دن۔ لارنس

باغ میں، ستارے، مری محبت جواں رہے گی، بادل، فطرت اور عہد نو کا انسان، مکافات، شاعر کا ماضی، خواب آوارہ، ہیں۔'' البتہ مغنی تبسم کے ایک بیان سے راشد کی ابتدائی تخلیق کا کچھ حال معلوم ہوتا ہے، لیکن اس میں بھی کوئی قطعیت نہیں ہے۔ لکھتے ہیں:

''اسی زمانے میں کئی ایک سانیٹ لکھے جن میں سے بعض ''ماورا'' میں شامل ہیں۔''[1]

یہ ذکر ہے گورنمنٹ کالج لاہور میں راشد کی طالب علمی کے زمانے کا۔ بی۔اے کی تعلیم کے لیے ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۰ء تک راشد لاہور میں تھے۔

راشد کی ایک نظم ''زندگی، جوانی اور عشق'' کے عنوان سے رسالہ ''ہمایوں'' میں دسمبر ۱۹۳۲ء کو شائع ہوئی۔ یہ نظم بعض ترمیم کے ساتھ ''زندگی، جوانی، حسن'' کے عنوان سے ''ماورا'' میں شامل ہے۔ اس پر بعض تفصیلی بحث 'راشد کے ابتدائی کلام' کے ذیل میں ہو چکی ہے۔ یہاں اس کا ذکر ابتدائی بارہ نظموں کی تخلیق کے زمانہ کے تعین کی غرض سے ہے۔

''ماورا'' کی یہ پہلی نظم ہے جس کے متعلق کوئی تاریخی ثبوت ملتا ہے۔ نظم کی فہرست میں ترتیب کے لحاظ سے یہ تیرہویں نظم ہے۔ ماورا کی نظموں کے سلسلے میں راشد کا ایک بیان یہ ہے کہ یہ ''گذشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں....اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔''[2] ''ماورا'' ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی۔

اگر اس سفر کی شروعات ۱۹۳۰ء سے مان لیں (اس لیے کہ راشد کے اپنے بیان اور مغنی تبسم کے بیان میں ۱۹۳۰ء کا زمانہ داخل ہے) تو کہا جا سکتا ہے کہ نظم ''زندگی، جوانی، حسن'' سے قبل کی بارہ نظمیں تقریباً تین سال کے تخلیقی سفر کا حاصل ہیں۔ یہ سبھی نظمیں سانیٹ میں ہیں اور ان کا مقام تخلیق ظاہر ہے 'لاہور' اور پھر 'ملتان' ہے۔

نظم ''زندگی، جوانی، حسن'' کے متعلق بعض ابتدائی اطلاعات اوپر کی بحث میں آ چکیں۔ یہاں صرف اس کی ہیئت کے سلسلے میں چند باتیں کرنی ہیں جن سے راشد کے تخلیقی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔

یہ نظم اگرچہ سانیٹ کی ہیئت میں ہے لیکن فارم (Form) کی پابندی کو توڑ کر اظہار کی آزادی حاصل کرنے کی کوشش دیکھی جا سکتی ہے۔ بلکہ اس سے قبل کی دو نظموں ''شاعر کا ماضی'' اور ''خواب آوارہ''

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص: ۱۵

[2] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)، ص: ۱۱۰

سے ہی سانیٹ کی ہیئتی ترتیب میں ایک قسم کی بے ترتیبی/آزادی شروع ہو جاتی ہے جو اس نظم میں بھی موجود ہے۔

''زندگی، جوانی، حسن'' کے بعد بالترتیب دو نظمیں ''رفعت'' اور ''دل سوزی'' کے عنوان سے ہیں۔ یہ نظمیں کب اور کہاں کہی گئیں اور ان کے تخلیقی محرکات کیا ہیں، اس سلسلے میں کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ البتہ ان کے بعد ایک دوسری نظم ''جرأت پرواز'' کے عنوان سے ہے۔ جس کی تخلیق مغنی تبسم کے خیال میں ۱۹۳۲ء میں ہوئی۔ یعنی ''رفعت'' اور ''دل سوزی'' سے پہلے کی اور بعد کی نظم ۱۹۳۲ء میں لکھی گئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ''رفعت'' اور ''دل سوزی'' بھی اسی زمانے میں کہی گئیں۔ لیکن یہ بات مشکوک معلوم ہوتی ہے کہ ''جرأت پرواز'' ۱۹۳۲ء میں لکھی گئی۔ ممکن ہے لکھی گئی ہو لیکن قیاس یہ ہے کہ جب ''زندگی، جوانی، حسن'' دسمبر ۱۹۳۲ء میں کہی گئی، تو اس کے بعد کی نظمیں ۱۹۳۳ء کے آغاز میں کہی گئی ہوں گی۔

'جرأت پرواز'' 'ماورا'' کی پہلی آزاد نظم ہے۔ فکر اور ہیئت دونوں اعتبار سے یہ ایک منفرد نظم ہے۔ اس نظم کی تخلیق کے متعلق مغنی تبسم کا خیال ہے کہ:

> ''انھوں نے اپنی پہلی آزاد نظم ''جرأت پرواز'' غالباً ۱۹۳۲ء میں لکھی جو 'ماورا'' میں شامل ہے۔''[1]

''جرأت پرواز'' کے بعد تین نظمیں ''وادیِ پنہاں''، ''طلسم جاوداں'' اور ''ہونٹوں کا لمس'' ہیں جن کے متعلق کوئی تفصیل/اطلاع نہیں ملتی۔ البتہ فہرست میں ان کے بعد ایک نظم ''اتفاقات'' کے عنوان سے ہے جو اگست ۱۹۳۴ء کے پہلے ہفتہ میں کہی گئی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مذکورہ تینوں نظمیں جن کے متعلق کوئی آگاہی نہیں ہے۔ ''جرأت پرواز'' اور ''اتفاقات'' کے درمیانی زمانے میں تخلیق ہوئیں جو ۳۳-۱۹۳۲ء سے اگست ۱۹۳۴ء تک کا زمانہ ہے۔

نظم ''اتفاقات'' کے سلسلے میں معلومات آغا عبدالحمید کے ایک مضمون ''ن۔م۔راشد چند خط، چند یادیں'' سے فراہم ہوتی ہے۔ انھوں نے جو اطلاع بہم پہنچائی ہے، اس سے مذکورہ نظم کی تخلیق اور صناعی میں راشد کی محنت و کاوش اور فن کاری کا پتہ چلتا ہے۔ اس پورے بیان میں سب سے اہم نکتہ جو سامنے آتا ہے، وہ راشد کے یہاں آزاد نظم کی ہیئت کے استعمال کا ہے۔

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن، ص: ۱۵

''اتفاقات'' اگست ۱۹۳۴ء کے پہلے ہفتے میں لکھی گئی۔ موضوع کی سطح پر نظم کی تخلیق کا اصل محرک کچھ بھی رہا ہو، نظم کی تشکیل میں ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی کا مسئلہ راشد کے پیش نگاہ ضرور تھا۔ آغا عبدالحمید کی زبانی ایک واقعہ کا بیان اس امر کی تائید کرتا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> ''اگست ۱۹۳۴ء کے پہلے ہفتے کی بات ہے کہ ایک شام ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی پر بات ہوتی رہی میں گھر واپس آنے کے لیے اُٹھا تو راشد کہنے لگے کہ بات مکمل نہیں ہوئی۔ میں نے مذاق سے کہا کہ ایک لحاظ سے تو بات کبھی مکمل نہیں ہوگی، یہاں سوال شعر لکھنے کا ہے اب آپ بیٹھ کر شعر لکھئے۔
>
> دوسرے دن راشد ملے کہنے لگے کہ میرا خیال ہے کہ میں ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی کے مسئلہ کو حل کرنے میں ایک حد تک کامیاب ہو گیا ہوں، نظم سنو۔ انھوں نے نظم سنائی میں نے جی بھر کے داد دی اور کہا کہ ایک حد تک نہیں آپ پوری طرح کامیاب ہیں، یہ نظم ''اتفاقات'' تھی۔''[1]

''اتفاقات'' آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔ قیاس ہے کہ راشد کو آزاد نظم سے دلچسپی اسی زمانے میں ہوئی۔ یہ تو بتانا مشکل ہے کہ ہیئتی اعتبار سے انھوں نے پہلی آزاد نظم کون سی کہی۔ اگر چہ ''ماورا'' میں شامل نظموں میں ''جرأت پرواز'' پہلی آزاد نظم ہے۔ لیکن اس کی اوّلیت اس لیے مشکوک ہے کہ ''ماورا''، ''گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہے۔''[2] لہٰذا یہ ممکن ہے کہ راشد کی پہلی آزاد نظم کوئی اور ہو۔ بعض شہادتیں ایسی ملتی ہیں جن کی بنیاد پر اس زمانے کا تعین ممکن ہے جب راشد کا رجحان آزاد نظم کی طرف ہوا۔ اس سلسلے میں دو واقعات کا ذکر ضروری ہے۔ پہلا واقعہ ملتان میں راشد اور آغا عبدالحمید کی صحبتوں کا ہے۔

آغا عبدالحمید سے راشد کو خاص تعلق تھا۔ ۱۹۳۳ء سے ۱۹۳۴ء کے آخر تک اکثر دونوں کی ملاقات ہوتی تھی، اور گرمی کی چھٹیوں میں تو روزانہ دونوں کی صحبت دیر رات تک رہتی تھی، جس میں وہ مختلف علمی و ادبی موضوعات پر بحث کیا کرتے تھے۔ چھٹیاں گزرنے کے بعد آغا عبدالحمید جب لاہور چلے گئے تو راشد کو ان کی کمی کا شدید احساس ہوا۔ چنانچہ ۹/ اکتوبر ۱۹۳۳ء کو ایک خط میں آغا عبدالحمید سے راشد نے اپنی

---

[1] ن۔م۔ راشد ایک مطالعہ۔ جمیل جالبی، ص: ۴۱۔۴۲

[2] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)۔ ص: ۱۱۰

اس کیفیت کا اظہار کیا اور کچھ دنوں کے بعد اسی موضوع پر ایک نظم بھی لکھ بھیجی۔[1] خاص بات یہ ہے کہ نظم غزل/قصیدہ کی ہیئت میں ہے۔ یہ نظم ''باقیات'' کے عنوان سے آغا عبدالحمید کے مضمون: ''ن۔م۔راشد چند خط، چند باتیں'' میں شامل ہے اور اس کی تخلیق کا زمانہ ۳۱/اکتوبر ۱۹۳۳ء ہے۔[2]

دوسرا واقعہ نظم ''اتفاقات'' کی تخلیق اور ہیئت و اظہار میں ہم آہنگی کے مسئلے سے متعلق ہے۔ ''اتفاقات'' اگست ۱۹۳۴ء میں لکھی گئی اور ''ماورا'' میں اس سے قبل آزاد نظم کی ہیئت میں مزید چار نظمیں ہیں۔ یہ بات اس لیے اہم اور غور طلب ہے کہ آغا عبدالحمید کے بعض بیانات سے ایسا لگتا ہے کہ ''اتفاقات'' راشد کی پہلی آزاد نظم ہے اور یہ کہ راشد کو آزاد نظم کہنے کی تحریک بھی انھیں سے ملی۔ ان کے الفاظ ہیں:

> ''ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی ایک مستقل موضوعِ بحث تھا۔ میں نے اپنا نقطۂ نظر واضح کرنے کے لیے تین چار نظمیں لکھی تھیں جن کو راشد نے پسند کیا اور دو کو میرے احتجاج کے باوجود شائع کر دیا۔ اور کہنے لگے کہ اب میری سمجھ میں آیا کہ تم کیا کہہ رہے ہو۔''[3]

اس بیان کے بعد آغا عبدالحمید نے ایک نظم بھی نقل کی ہے جو ان کی مذکورہ نظموں میں سے ایک ہے۔ یہ نظم آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔

دوسرا واقعہ نظم ''اتفاقات'' سے متعلق ہے جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ مذکورہ دونوں واقعات کے درمیان زمانی فاصلہ برسوں کا نہیں ہے۔ یہ آٹھ نو مہینہ کا وقفہ ہے اسی دوران راشد نے موضوع اور ہیئت کے درمیان، ہم آہنگی کے مسئلہ پر غور کرنا اور اس کی عملی تشکیل کے لیے نظمیں کہنا شروع کیں۔ ۳۱/اکتوبر ۱۹۳۳ء کو راشد ''پابند نظم'' میں اپنی تنہائی کی کیفیت آغا عبدالحمید کو لکھ بھیجتے ہیں اور پھر آزاد نظم کی مثال نظم ''اتفاقات'' اگست ۱۹۳۴ء کے پہلے ہفتے میں تخلیق ہوتی ہے۔ اس درمیانی زمانے میں راشد اور آغا عبدالحمید کے بیچ نظم کی ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی کے مسئلے پر بحث بھی ہوتی ہے، جس کی وضاحت اور مثال میں آغا عبدالحمید چار نظم پیش کرتے ہیں جو ہیئتی لحاظ سے آزاد نظم میں تھیں۔

ان مباحث کے نتیجہ میں کہا جا سکتا ہے کہ ۳۱/اکتوبر ۱۹۳۳ء کے بعد سے اگست ۱۹۳۴ء کے درمیان ہی راشد نے آزاد نظم کہنا شروع کیا۔

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ جمیل جالبی، ص:۳۹

[2] ایضاً۔ ص:۴۰ [3] ایضاً۔ ص:۴۰

''ماورا'' میں ''اتفاقات'' کے بعد آٹھ نظمیں ایسی ہیں جن کے تخلیقی محرک اور زمان و مکان کے متعلق کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ یہ نظمیں ــــ ''حزنِ انساں، ایک رات، سپاہی، زوال، اظہار، آنکھوں کے جال، گناہ، عہدِ وفا'' ہیں۔ البتہ 'عہدِ وفا' کے بعد ایک دوسری نظم ''شاعرِ درماندہ'' ہے، جس کا ذکر آغا عبدالحمید کے نام راشد کے ایک خط مورخہ ۱۳؍فروری ۱۹۳۸ء میں ہوا ہے۔ راشد لکھتے ہیں:

> ''بہت دن ہوئے خط ملا تھا، ''شاعرِ درماندہ'' تم نے پسند کی ہے نا؟ مجھے امید تھی کہ تم ضرور پسند کرو گے۔''[۱]

یہاں ''شاعرِ درماندہ'' کا ذکر اور اس کا زمانی حوالہ اس لیے دیا گیا کہ ''اتفاقات'' اور اس نظم کے درمیان کی آٹھ نظموں کا زمانی تعین ہو سکے۔ کہا جا سکتا ہے کہ یہ سبھی نظمیں اگست ۱۹۳۴ء سے فروری ۱۹۳۸ء کے دوران کہی گئیں۔

آغا عبدالحمید کے نام ایک خط مورخہ ۲۱؍جولائی ۱۹۳۹ء میں راشد نے اپنی ایک نظم ''دریچے کے قریب'' کی اطلاع دی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''ایک نظم لکھی ہے۔ دریچے کے قریب، بھیج رہا ہوں۔ اپنی رائے سے فی الفور مطلع کرو۔ میرے نزدیک ہمارا ''ملّا'' ہماری Underworld کی شخصیت بن چکا ہے۔ اس نظم میں اس کا ذکر انھیں معنوں میں ہے۔''[۲]

راشد نے یہ نظم دلّی میں ریڈیو ملازمت کے دوران کہی۔ اس کی تخلیق ۲؍جون سے ۲۱؍جولائی ۱۹۳۹ء کے وسط میں ہوئی۔ کیوں کہ آغا عبدالحمید کے نام راشد کے جو خطوط دستیاب ہیں، ان میں ۲؍جون کے بعد ۲۱؍جولائی کا ہی خط ملتا ہے، پھر یہ کہ ۲؍جون کے خط میں راشد نے اپنی کسی نظم کا ذکر نہیں کیا ہے۔

نظم میں ''ملّا'' کے کردار کو جس حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اور پھر راشد نے اس کی وضاحت کی جو ضرورت محسوس کی ہے، اس سے گماں ہوتا ہے کہ یہ ''ملّا'' ہی نظم کا بنیادی محرک ہے۔ راشد نے اس نظم کی مزید وضاحت ۱۲؍اگست ۱۹۳۹ء کے ایک دوسرے خط میں بھی کی ہے جس کا ذکر آئندہ نظموں کے تجزیے اور تنقید کے دوران ہوگا۔

۱۔ ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص: ۱۲۹

۲۔ ایضاً۔ ص: ۱۳۵

''ماورا'' میں شامل ایک نظم ''رقص'' ہے۔ اس کا ذکر بھی راشد کے ایک خط میں ملتا ہے۔ آغا عبدالحمید کو یکم اپریل ۱۹۴۰ء کے ایک خط میں لکھا:

> ''ایک نظم ہے ''رقص'' جو کل ہی لکھی ہے، جس کا مقصد صرف یہ واضح کرنا ہے کہ Premitivenman یعنی عہد پارینہ کے انسان کے مقابلے میں ہم مہذب اور طبع شہری جن کے قوائے آج فطرت کے ساتھ جنگجوئی کے قابل نہیں رہے کس انداز سے کس وجہ سے اور کیوں کر فن میں دلچسپی لیتے ہیں۔ ہم عورت کے دامن میں پناہ لینا چاہتے ہیں جو تمام فنون کی تمثیل ہے۔ اس لیے کہ زندگی کی تلخیوں، زندگی کی کراہتوں کو ہم برداشت کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ زندگی پر جھپٹ نہیں سکتے، فن اور فنون کے مجموعے عورت سے لپٹ سکتے ہیں، صرف لپٹ کر اپنی انتہائی آرزوؤں کی تکمیل کر سکتے ہیں۔''[۱]

خط یکم اپریل کا ہے اور نظم کی تخلیق کا زمانہ، راشد کے اس جملے ''رقص، جو کل ہی لکھی ہے'' سے ۳۱/ مارچ ۱۹۴۰ء برآمد ہوتا ہے۔ راشد نے اس خط میں نظم کے محرک اور اس کے مرکزی خیال کی وضاحت بھی کی ہے۔

''رقص'' کے بعد، مجموعے کی آخری پانچ نظموں میں سے محض نظم ''خودکشی'' کی زمانی اطلاع ملتی ہے۔ یہ نظم حلقۂ اربابِ ذوق کی جانب سے شائع ہونے والے ۱۹۴۱ء کی نظموں کے سالانہ انتخاب میں شامل ہے۔[۲] نظموں کی فہرست اور ترتیب میں اس کا بھی خیال رکھا گیا ہے کہ جو نظم جس مہینے کسی رسالہ میں شائع ہوئی، وہ ماہ اشاعت بھی نظم کے سامنے ہی درج ہے۔ نظم ''خودکشی'' کے سامنے ماہ اشاعت ''فروری'' درج ہے۔ یعنی یہ نظم فروری ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی۔

نظم ''رقص'' اور ''خودکشی'' کی اطلاع کی بنیاد پر، ان کے درمیان کی نظمیں مثلاً: ''بیکراں رات کے سناٹے میں''، ''شرابی''، ''انتقام''، ''اجنبی عورت''، کا زمانۂ تخلیق متعین کیا جا سکتا ہے۔ غلام عباس ان نظموں کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''البتہ ذہن میں طرح طرح کے خیالی پیکر اور ہیولے اُبھرنے لگے تھے جن کو شعری سانچے

---

[۱] ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص: ۱۳۹

[۲] ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں (فہرس) ص: ۳

میں ڈھالنے سے خاصی تسکین ہو جاتی تھی، چنانچہ ''شرابی''، ''انتقام''، ''اجنبی عورت''، ''رقص''، ''خودکشی'' وغیرہ نظمیں اسی دور کی ہیں۔''[1]

یہ بیان دلّی میں راشد کی ریڈیو ملازمت اور ''ماورا'' کے چھپنے سے پہلے کا ہے۔ اس بیان میں تاریخ کی کوئی قطعیت تو نہیں ہے، البتہ اس ذکر سے پہلے غلام عباس نے اس کا اشارہ ضرور دے دیا ہے کہ اس زمانے میں راشد کہاں تھے۔

''رقص'' ۳۱ر مارچ ۱۹۴۰ء میں کہی گئی اور ''خودکشی'' کی اشاعت فروری ۱۹۴۱ء میں ہوئی۔ لہٰذا ان کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ باقی نظمیں ۳۱ر مارچ ۱۹۴۰ء اور فروری ۱۹۴۱ء کے درمیانی زمانے میں کہی گئیں۔



''ماورا'' کے متن کے علاوہ اس پر لکھے گئے دیباچہ سے بھی راشد کے تخلیقی ارتقا کی نہج معلوم ہوتی ہے۔

حالؔی پہلے نقاد ہیں جنھیں اردو کی روایتی شاعری میں کسی تبدیلی کی ضرورت کا احساس ہوا۔ ان کی اصلاح کا رُخ شاعری کے روایتی مزاج میں آئی، اخلاقی پستی اور مبالغہ آمیزی کو دور کرنے کی طرف تھا۔ موضوع کی تبدیلی کے علاوہ فنِ شاعری کے باقی مسلمات کو وہ اسی طرح قائم رکھنا چاہتے تھے اور اس کے لیے ان کے پاس جواز بھی تھا، جس کا اظہار انھوں نے اپنے دیوان کے دیباچہ میں اس طرح کیا:

''جب کسی ملک یا قوم یا شخص کے خیالات بدلتے ہیں تو خیالات کے ساتھ طرزِ بیان نہیں بدلتی، گاڑی کی رفتار میں فرق آجاتا ہے مگر پہیا اور دُھرا بدستور باقی رہتا ہے۔ اسلام نے جاہلیت کے خیالات بہت کچھ بدل دیے تھے مگر اسلوب بیان میں مطلق فرق نہ آیا۔ جو تشبیہیں اور استعارے پہلے مدح، ہجو، غزل اور تشبیب میں برتے جاتے تھے وہی اب توحید، مناجات، اخلاق اور موعظت میں استعمال ہونے لگے۔''[2]

راشدؔ اور دوسرے جدید شاعروں کے لیے یہ تبدیلی ناکافی تھی۔ اس زمانے میں موضوعات کے انتخاب یا اس کے اخلاقی یا غیر اخلاقی ہونے کا مسئلہ اتنا اہم نہیں تھا جتنا کہ فکر اور خیال کو پوری طرح شاعری میں

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ص:۴۹

[2] دیوان حالی۔ص:۷

پیش کرنے کا تھا۔ اپنے معاصرین میں شاید راشد نے ہی سب سے پہلے یہ محسوس کیا کہ شاعری کو موضوع، ہیئت، اسلوب بیان کے علاوہ اپنے لفظیات میں بھی تبدیل ہونا چاہیے۔ کیوں کہ ہیئت کے علاوہ جدید شاعر کے طبعی اظہار میں جس چیز نے رُکاوٹ پیدا کی ہے وہ شاعری کے روایتی الفاظ اور تمثیلات ہیں۔ غزل کو ایک طاقتور اور پُر اثر صنف کی حیثیت سے قبول کرنے کے باوجود، راشد کا اعتراض اسی بنیاد پر ہے کہ اس کے ہیئتی نظام میں اظہار کی آزادی نہیں ہے اور اس سے کہیں زیادہ بندش غزل میں مستعمل لفظیات ہے جس نے کثرت استعمال سے اپنے اندر موجود تخلیقی قوت کھودی ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ غزل ایک ایسا صیغۂ اظہار ہے جس پر ہم مشرقی بجا طور پر نازاں ہوسکتے ہیں۔ اس میں ایسی جامعیت کے ساتھ خیالات قبول کرنے کی صلاحیت ہے کہ مغرب کے کسی صیغۂ اظہار میں نہیں۔ مزید برآں اس کی اہمیت اس بات سے بھی واضح ہوتی ہے کہ آج تک ہماری بلند ترین شاعری اس کے سوا اور کسی صنف سخن میں پیدا ہو ہی نہیں سکی.... لیکن یہ بات تسلیم کرنا مشکل ہے کہ سالہا سال سے واحد اور کثیر الاستعمال صیغۂ اظہار ہونے کے باعث غزل اپنی اکثر صلاحیتوں کو گم نہیں کر چکی۔ مخصوص تمثیلات اور تشبیہات اس کا اس قدر ناگزیر جزو بن چکے ہیں کہ نہ صرف عشقیہ تفکر میں کسی قسم کی ندرت پیدا کرنے والے کو غزل راستہ نہیں دے سکتی، بلکہ اس میں غیر عشقیہ خیالات کا اظہار کرنے والے شاعر کو بھی بسا اوقات مسلمہ اور 'سکہ بند' تمثیلات کا غلام بننا پڑتا ہے۔''[1]

اسی خیال کا اظہار حالؔی کی اصلاحی کاوشوں کے ذیل میں ایک دوسری جگہ بھی کرتے ہیں:

''حالؔی کی انتہائی نیک نیتی کے باوجود ہماری شاعری اپنی قدیم پستیوں سے زیادہ اونچی نہ اُٹھ سکی.... اس پستی کا خاتمہ اس طرح ہوسکتا تھا کہ شاعری کو صرف اخلاقی اور معاشرتی خیالات ہی کا ذریعۂ اظہار نہ سمجھا جاتا بلکہ صیغۂ اظہار کی حیثیت سے اس میں وہ لچک اور وہ صلاحیت پیدا کی جاتی ہے کہ اس میں بھی عشقیہ خیالات فرسودہ تمثیلات سے بے نیاز ہو کر نمودار ہوسکتے۔''[2]

---

[1] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)، ص: ۱۰۴

[2] ایضاً۔ ص: ۱۰۴

اردو شاعری کی روایات اور اس کی شعریات سے گفتگو کرتے ہوئے راشدؔ نے اس موضوع سے بھی بحث کی ہے کہ کسی ملک کی شاعری/موسیقی اپنے ملک کی تہذیب و تمدن اور موسیقی کی قدیم روایات سے پوری طرح ہم آمیز ہوتی ہے۔ لیکن غزل اور اس کے اثر سے اردو میں جس شاعری/موسیقی نے فروغ پایا وہ کسی بھی طرح ہندوستانی موسیقی سے تعلق نہیں رکھتی تھی، اور یہاں آنے کے بعد بھی اس نے ہندوستانی موسیقی کا اثر قبول نہ کیا البتہ اپنا ہمہ گیر اثر ہندوستانی موسیقی کے نظام پر ضرور ڈالا، اسی طرح بعض جدید مغربی خیالات اور پیرایۂ اظہار نے بھی یہاں کی شاعری کو متاثر کیا ہے۔ چنانچہ ایک زمانے میں ردِّ عمل/ وطنیت کے جوش میں ہندوستانی موسیقی/ شاعری کے اصول کو اردو شاعری میں داخل کرنے کی کوشش بھی کی گئی (عظمت اللہ خاں کی ہندی پنگل کو رائج کرنے کی کوشش) اور بہت سے شاعروں نے گیت بھی کہے۔ لیکن اردو شاعری کی اصناف میں انھیں تجربے کے سوا کوئی حیثیت نہیں ملی۔ راشد نے کسی جذباتی اور تعصّبانہ طرف داری کے بجائے ہندوستانی شاعری میں گیتوں کی تخلیقی توانائی اور اس میں اظہار کی وسعت پر غور کرتے ہوئے کہا کہ:

> ''گیتوں میں ملک کی حس موسیقی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خوبی ضرور ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ ان میں بلند خیالات پیدا کرنے یا زندگی کے اسرار کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت نہیں۔ جدید غیر ملکی تصورات کو چاہے ہم پسند کریں یا نہ کریں، مگر آج ان کی گرفت ہمارے خیالات اور عزائم پر ضرور ہے اور اس سے ہمیں قطعاً مفر نہیں۔''[1]

قافیہ شاعری کے لیے ضروری ہے یا نہیں، اس مسئلے کو سب سے پہلے حالؔی نے چھیڑا اور وہ خاموش ہو گئے۔ شاید ان کا ذہن بے قافیہ شاعری کی کوئی واضح تصویر نہ بنا سکا اور پھر قافیہ کے سلسلے میں ان کا علم ''سماعی'' تھا۔ جدید شاعروں میں راشدؔ نے اس مسئلہ کو اُٹھایا اور شاعری کے لیے قافیہ کے ضروری/ غیر ضروری ہونے اور اس کے فائدے و نقصان سے تفصیلی بحث کی۔

راشد قافیہ کی تعمیری اور تخلیقی قوت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن اسے شاعری کے لیے ضروری خیال نہیں کرتے۔ راشد کے نزدیک شاعر میں موجود تخلیقی قوت اور چیزوں کی پابند نہیں۔ اور قافیہ یا بحر اس کے اظہار میں کسی قسم کی بندش پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ اس کی شاعری کو زیادہ منظم، مؤثر اور معتدل بنا دیتے ہیں۔ چنانچہ قافیہ اور بحر ایک ذہین اور خلاق شاعر کی طرح طرح سے مدد اور رہنمائی کرتا رہتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

---

[1] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)، ص: ۱۰۶

''جس شاعر کے اندر جذبات کا وفور، خیالات کی بلندی اور احساسات کی شدت ہے، وہ خود ایسی زبان، ایسا اسلوب بیان اور ایسے اصناف سخن پیدا کرے گا جو اس کے لیے موزوں ہوں۔ بحور و قوانی کی پابندی لامحالہ اس قدرتی ترنم کے مدوجزر میں اعتدال پیدا کرتی ہے جو شاعر کے اندر موجود ہوتا ہے۔ لیکن کسی اچھے شاعر کے راستے میں رُکاوٹ ڈالنا اس کے بس کی بات نہیں۔''[1]

قافیہ میں پوشیدہ توانائی اور تعمیری صلاحیت کے متعلق راشد کا خیال ہے کہ:

''قوافی اور بحور کی سب سے بڑی اہمیت یہی ہے کہ یہ شعر کے ترنم کو قائم رکھنے اور اظہار خیال کی بے راہ روی کو روکتے ہیں.... قافیہ شاعر کے خیالات، جذبات اور قوت بیان کی تاثیر میں شدت پیدا کرتا ہے..... یہ قاری کی جمالی لذت میں اضافہ کا باعث ضرور ہوتے ہیں اور تمام برائیوں کے باوجود قافیے کے لیے یہ وجہ جواز بے حد اہم ہے۔ اس کے علاوہ نظم کی ترکیب اور تعمیر اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد میں قافیہ سے بے نظیر مدد ملتی ہے.... کبھی قافیہ ہی شاعر کو دوسرے ہم رنگ یا متعلقہ الفاظ بلکہ مضمون تک سمجھا دیتا ہے، اور اشعار میں ایک دل کش تنوع پیدا کرنے کے لیے بھی یہ بڑا کام دیتا ہے۔ چنانچہ قافیہ کی اہمیت محض اس لیے نہیں کہ یہ شاعری میں موسیقی کی کلید ہے بلکہ اس لیے بھی ہے کہ شعر کے مضمون کی روش اور شاعر کے طریقۂ اظہار پر اس کا گہرا اثر ہے۔''[2]

قافیہ پر گفتگو کرنے کے علاوہ راشؔد نے شاعری میں بحر اور اس کے ارکان کے استعمال سے بھی بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں راشد کا موقف یہ ہے کہ شاعری میں بنیادی اہمیت خیال کی ہے۔ چنانچہ بحر/ارکان کی پابندی ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ راشد نے بحر اور اس کے ارکان کو خیال کے تسلسل کے مطابق استعمال کرنے پر زور دیا۔ یعنی راشد نے آزاد نظم کی پُرزور حمایت کی۔ راشد کی اس بحث سے اندازہ ہوتا ہے کہ آزاد نظم کی وسعت و توانائی اور تخلیقی قوت ان کے ذہن میں پوری طرح روشن ہو چکی تھی۔ لکھتے ہیں:

''ارکان کے توازن سے بھی خاص قسم کا ترنم اور نظم کے مختلف مصرعوں میں یگانگت وجود میں آتی ہے جو قاری کی لذت اندوزی میں اضافہ کرتی ہے۔ لیکن یہ لذت تو ایک ذہین قاری

---

[1] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)، ص: ۱۰۷

[2] ایضاً۔ ص: ۱۰۷

محض شعر کے مضمون اور خیال سے بھی اخذ کر سکتا ہے۔ ارکان کا توازن البتہ اس لذت کو اور تقویت دیتا ہے۔ چنانچہ اوزان شاعری کے تار و پود ضرور ہیں لیکن شاعری کی تاثیر اور جمالی حیثیت کا انحصار ان پر ہرگز نہیں۔"[1]

اردو شاعری کی روایات اور اس کی شعریات جس میں موضوع، ہیئت، پیرایۂ اظہار، تشبیہ، استعارہ، علامت اور تمثیلات کے موجود لفظی نظام سب شامل ہیں، سے راشد کی بے اطمینانی کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اس نے تخلیق کار کی امتیاز اور اس کے تجربے کی انفرادیت کو مجروح کیا ہے۔ شاعر کا تجربہ اور اس کی فکر نئی ہے لیکن مذکورہ روایتی بت اس کا راستہ روکتے ہیں۔ چنانچہ شاعر اپنے تجربے یا جذباتی ردِّعمل کے اظہار میں خود کو مجبور پاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"قدیم اوضاعِ سخن نے شاعروں کو فرداً فرداً اپنے راستے کے تعین میں مدد دی ہو تو ہو لیکن مجموعی حیثیت سے انھوں نے ہماری شاعری کو محصور اور مجبور کر دیا ہے.....ان پابندیوں نے آج تک ہمارے شاعر کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کیے رکھا ہے جو محض گزشتہ نسلوں کی صدائے بازگشت ہیں۔ وہ اپنے ذرائع اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسمی خیالات اور تمثیلات سے آزاد ہونا اپنے لیے ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہراہوں پر گامزن ہونے پر مجبور ہے۔"[2]

تخلیقی متن اور "ماورا" کے دیباچہ کے حوالے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ راشد کا ذہن فکری اور فنی سطح پر مسلسل ترقی کرتا رہا ہے۔ اظہار کے مناسب طریقوں اور اس کی ہم آہنگی پر غور و فکر راشد کے یہاں مسلسل نظر آتی ہے۔ اظہار کے جدید تقاضوں کے پیش نظر روایات سے کنارہ کشی کرتے ہوئے مدلل انداز میں راشد نے اس کا جواز پیش کیا۔ یہ سب مثالیں راشد کے تخلیقی ذہن کی ارتقا کا پتہ دیتی ہیں۔



راشد کا دوسرا مجموعۂ کلام "ایران میں اجنبی" کے نام سے پہلی بار ۱۹۵۷ء میں شائع ہوا۔ اس پہلی اشاعت میں کل چونتیس نظمیں اور سات غزلیں شامل تھیں۔ نظموں کے موضوعات، واقعات اور صورت حال میں

---

[1] ماورا۔ (دیباچہ طبع اوّل)، ص:۱۰۹

[2] ایضاً۔ ص:۱۰۹

موجود داخلی یکسانیت اور اشتراک کی بنیاد پر راشد نے انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا حصہ ''ایران میں اجنبی-کانتوز'' کا ہے۔ دوسرا حصہ ''خواب سحرگہی'' کا، اور تیسرا حصہ ''شباب گریزاں'' کے تحت رکھی گئی نظموں کا ہے۔ آخر میں ''غزلیات'' کا حصہ آتا ہے۔

''ایران میں اجنبی'' کانتوز (Cantos) کی شکل میں ایک طویل نظم ہے جس میں تیرہ قطعات/نظمیں ذیلی عنوانات کے ساتھ ہیں۔ ان قطعات میں خیال کا کوئی ایسا تسلسل نہیں ہے جو انھیں ظاہری طور پر منطقی انداز میں ایک دوسرے سے مربوط کر سکے اور جس سے کسی واقعہ/صورت حال کی ارتقائی صورت نمایاں ہو۔ یہ قطعات انفرادی طور پر اپنے آپ میں ایک مکمل نظم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ البتہ ایک خاص سیاسی اور معاشرتی حالات میں ایران کی زندگی جن مرحلوں اور صورتوں سے گزر رہی تھی، اس کا احساس ان نظموں میں موجود ہے۔ اور احساس کی یہی ڈور ان نظموں کو ایک دوسرے سے مربوط کیے ہوئے ہے۔

راشد دو سال (۴۶ء-۱۹۴۴ء) تک انگریزی حکومت کی جانب سے محکوم ہندوستان کے تعلقاتِ عامہ کے افسر کی حیثیت سے ایران میں رہے۔ اس دوران انھیں ایرانی زندگی کو بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ یہ دوسری جنگ عظیم کا زمانہ تھا اور راشد کی طرح بہت سے ہندوستانی اور دوسرے غلام ممالک کے افراد بھی انگریزی فوج کا حصہ بنا کر ایران بھیجے گئے تھے۔ راشد نے ایک ہندوستانی فوج، بلکہ اگر کانتوز کے حوالے سے دیکھیں تو کہنا چاہیے کہ ایک ایشیائی کی نظروں سے ایران کی تباہ ہوتی سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، ذہنی، فکری اور اخلاقی زندگی کو قریب سے دیکھا ہے۔ غیر ملکی فوجیوں کی موجودگی ایران کی مجموعی زندگی پر اثر انداز ہو رہی تھی۔ انفرادی اور گروہی سطح پر ہر طرف لوٹ مار، استحصال اور ظلم و ستم جاری تھا۔ فوجیوں کی طرف سے جنسی جبر اور استحصال کی صورتیں بھی تھیں۔ راشد کو، ایران سے شغف تھا اور ایشیائی ہونے کی وجہ سے شعوری طور پر ہندوستان اور ایران میں ایک مقامی/عرضی وحدت کا تصوّر اور دونوں ملکوں میں ایک سے سیاسی، عمرانی اقتصادی اور تہذیبی حالات نے انھیں جذباتی طور پر متاثر کیا۔ یہ طویل نظم انھیں جذبات اور معاملات کا بیان ہے۔ اس نظم کا راوی جو ہندوستانی سپاہی ہے، عجیب کش مکش میں گرفتار ہے۔ اقتصادی مجبوری اور رزق کی تلاش کا مسئلہ اسے انگریزی فوج سے وابستہ رہنے پر مجبور کرتا ہے اور دوسری طرف فوج کے سپاہیوں اور اس کے ساتھیوں کے ذریعہ ایران پر ہونے والے مظالم سے اس کا دل درد سے بھر جاتا ہے۔ نظم کے راوی اور اس کی جذباتی و ذہنی صورت حال کے متعلق راشد لکھتے ہیں:

''یہ تاثرات ایک ہندوستانی سپاہی کے تاثرات ہیں جو ذہنی طور پر ایک برعظیم کا باشندہ اور جسمانی طور پر ایک اجنبی فوج کا فرد ہے...... ''ایران میں اجنبی'' جذبات کی اس کش مکش کے تجزیے کی ایک کوشش ہے جو خاص سیاسی حالات نے پیدا کر دیے تھے۔ یہ بکھرے ہوئے نقوش اس زمانے کی سیاست کے پردے پر بنائے گئے ہیں۔ جن میں انفرادی جذبات نے محض کشیدہ کاری کی ہے۔''[1]

راشد نے ۱۹۴۴ء کے قریب اس نظم کی ابتدا کی۔[2] ایران میں وارد ہونے کے بعد وہاں کی زندگی کے جو اثرات شعور پر مرتب ہو رہے تھے اور ایران کی موجودہ زندگی کی جو تصویر ان کے ذہن میں بن رہی تھی اُسے وہ ناول میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ انھوں نے ناول شروع کیا اور اس کے کئی باب بھی لکھے لیکن درمیان میں یہ محسوس ہوا کہ ناول کا لازمی ربط مختلف احساسات کو سمیٹنے اور اس کے بہتر اظہار میں معاون نہیں ہے جب کہ ناول کے مقابلے نظم میں یہ صلاحیت موجود ہے۔ پھر نظم میں بھی خصوصیت سے CANTOS کی طرف توجہ بائرن اور ازرا پاؤنڈ کے کانتوز کے نمونوں کی وجہ سے ہوئی۔ راشد نے کانتوز کی صورت ''ایران میں اجنبی'' لکھنا شروع کی۔ لیکن ناول کے بارہ چودہ باب کی طرح کانتوز کے مختلف حصے بھی شمار میں تیرہ سے زیادہ نہ ہو سکے۔ چنانچہ ایران کی وہ مجموعی تصویر بھی نمایاں نہ ہو سکی جو راشد کے ذہن میں تھی۔ ''ایران میں اجنبی'' میں پیش کی گئی ایران کی نامکمل زندگی کو راشد نے ''کانتوز'' کہنا مناسب نہ سمجھا۔ پھر کانتوز کے مختلف حصوں میں جو ربط اور تسلسل ہوتا ہے جس سے مختلف تصویریں اور جذبات و احساسات ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، وہ بنیادی ربط اس کے مختلف حصوں میں پیدا نہ ہو سکا۔ راشد کو نظم کی اس کمی کا احساس تھا جس کا اظہار انھوں نے مجموعہ (ایران میں اجنبی) کے دیباچے میں کیا ہے۔[3] اس کے علاوہ تیسرے مجموعہ (لا=انسان) کے 'مصاحبے' میں کانتوز میں نظم کہنے کے اسباب اور اس کی فنی خصوصیات کو قدرے تفصیل سے بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

---

[1] لا=انسان، مصاحبہ۔ ص:۱۵

[2] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع اوّل۔ ص:۱۴۳

[3] ارادہ تھا کہ یہ نظم کم از کم تیس کانتو یا قطعوں پر مشتمل ہو۔ لیکن یہ صرف چند قطعوں کی ناتمام نظم بن کر رہ گئی ہے۔ اس طویل نظم کے مختلف حصے محض وارفتہ نقوش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جن میں داستان کا سا ربط اور ہم آہنگی مقصود ہے۔ ایران میں اجنبی، (دیباچہ طبع اوّل۔ ص:۱۴۲)

''کینٹو یا کانتو اطالیائی زبان میں اس طویل نظم کے حصوں کو کہتے ہیں جو مسلسل گائی یا ترنم سے پڑھی جا سکے۔ جب میں نے اپنی نظم ''ایران میں اجنبی'' لکھنا شروع کی تھی تو ذہن میں بائرن کی ''چائلڈ ہیرلڈ'' کے کانتو تھے یا ازراپاؤنڈ کے کانتو۔ اور خیال تھا کہ جنگ کے زمانے کے ایران کی تصویر کشی کے لیے اس سے بہتر صنف شاید نہ مل سکے گی۔ اس صنف میں ایک خاص قسم کی لچک پائی جاتی ہے جس کی وجہ سے بہت سا متنوع مواد نظم کیا جا سکتا ہے..... اس نظم کا خیال ایک ناول سے پیدا ہوا جس میں میں جنگ کے زمانے کے عراق اور ایران کی وہ کشاکش بیان کرنا چاہتا تھا جو اجنبی فوجوں کی وجہ سے خصوصاً اور جنگ کی وجہ سے عموماً ان ملکوں میں نظر آتی تھی..... میں اس ناول کے کوئی بارہ یا چودہ باب لکھ پایا ہوں گا.....
کہ محسوس ہونا شروع ہوا کہ تجربات کا وہ مواد جو ذہن میں جمع ہو گیا ہے شاید نظم میں بہتر بیان کیا جا سکے۔ کیوں کہ ناول کا ربط مختلف قسم کے تاثرات کو یک جا کرنے میں حائل ہو رہا تھا۔ میرا ارادہ تھا کہ کوئی تیس کے قریب کانتو لکھوں گا اور اندازہ تھا کہ اتنے پاروں میں ایران کی ایک مجموعی تصویر سامنے آ جائے گی۔ لیکن تیرہ پاروں سے زیادہ نہ لکھ سکا۔ بعض پارے تہران میں، بعض قاہرہ، کولمبو اور دلّی میں لکھے گئے..... لیکن ہمیشہ اس بات پر ندامت سی رہی کہ اس نظم میں وہ مربوط تسلسل اور آہنگ پیدا نہیں ہو سکا جو کانتو کے لیے ضروری ہے۔ اسی ندامت کے اعتراف میں ان نظموں کو کانتو کی بجائے ''قطعے'' کہنے پر اکتفا کی۔''[1]

راشدؔ نے ''خواب سحر گہی'' کے عنوان سے جو دوسرا حصہ قائم کیا ہے اس میں زندگی غیروں کی سیاسی اور معاشی طاقت کے زور سے مفلوج نظر آتی ہے۔ اس حصے کی نظموں میں جہاں ایک طرف حالات سے پیدا ہونے والی افسردگی، غم اور مایوسی ملتی ہے وہیں ان نظموں کے کردار دوسری طرف جبر کی قوت کے خلاف اپنے غصے اور احتجاج کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ ''خواب سحر گہی'' میں راشد نے دس نظمیں رکھی ہیں، جن میں ''زنجیر، سومنات، ویران کشید گاہیں، نمرود کی خدائی، ایک شہر، انقلابی، سوغات، ظلم رنگ، طلسم ازل، سباویراں'' شامل ہیں۔ ان میں سے بیش تر نظموں کے کرداروں میں اپنی موجودہ پستی، غلامی، ظلم اور استحصال کے خلاف نبرد آزما ہونے کی ایک نئی بیداری اور حرکت دکھائی دیتی ہے۔ ''زنجیر'' اس بیداری کی سب سے زیادہ روشن اور پُر زور تصویر ہے۔

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۱۵

نظموں کا تیسرا اور آخری حصہ ''شباب گریزاں'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں عشق/جنس کی مختلف صورتیں اور ان کے محرکات بیان ہوئے ہیں۔ عشق/جنس کہیں فرد کی مجبوری ہے، کہیں یہ زندگی سے ربط کی تلاش اور اپنی تنہائی کے احساس کو کم کرنے کے لیے ہے اور کہیں راشد نے جنس کا بیان فرد/افراد کی ہوس پرستی پر طنز کی حیثیت سے کیا ہے۔ ''شباب گریزاں'' کے ذیل میں گیارہ نظمیں ہیں، جن کے عنوانات ''شباب گریزاں، حیلہ ساز، تہمت، کشاکش، خرابے، سرگوشیاں، رقص کی رات، آواز، دوری، سایہ، کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'' ہیں۔

کتاب کے آخر میں ''غزلیات'' کا حصہ ہے۔ اس کے تحت سات غزلیں شامل ہیں۔ مثال کے طور پر غزلوں کے مطلع ملاحظہ فرمائیں۔

۱۔	کس کو یارا ہے کہ اس ماہ جبیں تک پہنچے	دشمن جان ودل و دولت و دیں تک پہنچے
۲۔	زندگی کیسے کٹی ان کی بلا کو معلوم	مجھ کو معلوم ہے یا میرے خدا کو معلوم
۳۔	سرشک خوں سے ہے روئے نگار پر غازہ	اُٹھے گا مشرق و مغرب سے فتنۂ تازہ
۴۔	زہرِ غم کی نگہ دوست تھی تریاق نہیں	کیا ترے درد کا درماں دلِ صد چاک نہیں
۵۔	فلک سے گر کے بھی ٹوٹا نہ شیشۂ چینی	کہ راس آہی گیا اہتمام خود بینی
۶۔	یگانہ مونس حال تباہ بن کے رہی	شہ اب دل زدگاں کی پناہ بن کے رہی
۷۔	ہلہ ساقیا مے جاں پلا کہ میں لاؤں پھر خبر جنوں	یہ خرد کی رات چھپے کہیں نظر آئے پھر سحرِ جنوں

ان غزلوں میں روایتی اسلوب اور موضوع کے علاوہ اقبال کی فکر، لہجے اور آہنگ کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ راشد کی طبیعت انفرادیت پسند تھی۔ شاید روایت پرستی اور تقلید کے اسی احساس نیز غزل میں کوئی انفرادیت قائم نہ کر پانے کے خوف سے راشد نے دوبارہ غزل نہیں کہی۔ ایک شاعر جو اپنے موضوعات، نظم کی خاص ہیئت اور اسلوب بیان میں ممتاز حیثیت رکھتا ہو بہر حال اس پر یہ نفسیاتی دباؤ تو ہوتا ہے کہ اس کی کوئی تخلیق فن اور موضوع کی سطح پر عامیانہ نہ ٹھہرے۔ یہ نفسیاتی دباؤ ہی تھا کہ ''ایران میں اجنبی'' کی دوسری اشاعت میں مذکورہ تمام غزلیں حذف کر دی گئیں۔ اور ''ان کی جگہ چار نئی نظموں کا اضافہ کیا گیا''[1]

---

[1] ایران میں اجنبی۔ (دیباچہ طبع دوم)، ص:۶

ڈاکٹر تحسین فراقی راشد کی غزلوں کو قابلِ لحاظ سمجھتے ہیں۔ مستقبل میں راشد کی غزلوں کے حوالے سے وہ اپنی رائے میں بہت ہی پُرامید نظر آتے ہیں۔ ان کا خیال ہے:

''حقیقت یہ ہے کہ یہ غزلیں کوئی ایسی گئی گزری بھی نہیں بلکہ مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ اپنی غزل کے باب میں راشد نے شاید صحیح رائے قائم نہ کی۔ ان کی غزلیں قدرت کلام، برجستگی اور غنائیت کا پتہ دیتی ہیں۔ اگر اس صنف شعر کی طرف ان کا میلان جاری رہتا تو وہ اردو شاعری کو چند نا قابلِ فراموش غزلوں کا تحفہ بھی دے سکتے تھے۔''[1]

راشؔد یقیناً ایک بڑے شاعر ہیں اور ان سے اس نوع کی امید وابستہ کی جا سکتی تھی۔ لیکن کیا راشؔد کو خود پر یہ اعتماد تھا کہ وہ روایتی موضوعات اور اسلوب سے مختلف غزلیں کہہ سکتے ہیں اور پھر ایسے وقت میں جب اقبال کی شاعری غزل اور نظم دونوں پر اپنا سحر انگیز اثر ڈال رہی ہو اور شعرا کا اس سے محفوظ رہ پانا محال ہو۔ اس زمانے میں اقبال کا اسلوب اور نقطۂ نظر اتنا حاوی تھا کہ اس سے خود کو بچا پانا اکثر شاعروں کے لیے مشکل تھا۔ راشد اور اقبال میں ایک حد تک فکری سطح پر جو ہم آہنگی ہے وہ بہر حال راشد کے اسلوب کو متاثر کر رہی تھی۔ جب اقبال کا آہنگ راشد کے اسلوب بیان میں ڈھل کر آزاد نظموں میں اپنی شناخت نمایاں کر رہا ہے تو پابند شاعری میں اس کا اور زیادہ طاقت سے نمایاں ہونا یقینی تھا۔ غزل کے ذریعے راشد اپنی شاعرانہ انفرادیت جو نظم کے حوالے سے قائم ہو چکی تھی، اُسے کمزور نہیں ہونے دینا چاہتے تھے، اور شاید اسی لیے انھوں نے غزل کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں کی۔

دوسری بات یہ کہ راشد جس قسم کے موضوعات کو، جذباتی کش مکش، پہلوداری اور گیرائی کے ساتھ نظم میں پیش کر رہے تھے، کیا وہ پہلوداری اور کش مکش اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ اُسی طرح غزل میں آ سکتی تھی۔ اور اُس میں بہ یک وقت وہ اجتماعی تاثر پیدا ہو سکتا تھا جس کے لیے راشد کو طویل سے طویل تر نظمیں کہنی پڑیں، یہ بھی ایک غور طلب امر ہے۔

''ایران میں اجنبی'' کا دوسرا ایڈیشن (۱۹۶۹ء) شائع کرنے سے پہلے راشؔد نے اسے ازسرِنو دوبارہ مرتب کیا۔ نئی ترتیب میں انھوں نے بعض نظمیں حذف کر دیں اور بعض کے متن میں ترمیم و اضافہ کیا۔ راشد نے پہلی اشاعت میں نظموں کو جن تین بڑے حصوں (ایران میں اجنبی، خواب سحر گہی، شباب گریزاں)

---

[1] رسالہ بازیافت۔۱۴ر جنوری ۲۰۰۹ء تا جون ۲۰۰۹ء، ص: ۳۳۸

میں تقسیم کیا تھا اُسے ختم کر دیا۔ نئی ترتیب میں یکساں فکر اور مسائل کی حامل نظمیں کسی ایک خانے میں نہیں رکھی گئیں اور وہ ترتیب بھی اُلٹ دی گئی جس میں 'کانتو' کی نظمیں پہلے اور ''شباب گریزاں'' کی نظمیں آخر میں آتی تھیں۔ نئی ترتیب میں ''شباب گریزاں'' مجموعہ کی سب سے پہلی نظم ہے اور 'کانتو' کی تیرہ نظمیں اُسی ترتیب سے کتاب کے آخری حصے میں شامل ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کی دوسری اشاعت میں راشد نے نظم ''تہمت'' اور ''غزلیات'' کے حصے کو مجموعے سے خارج کر دیا۔ ''تہمت'' کی جگہ مجموعہ میں دو نئی نظمیں ''داشتہ'' اور ''پہلی کرن'' شامل کی گئیں اور ''غزلیات'' کی جگہ ''خود سے ہم دور نکل آئے، زندگی میری سہ نیم، حرف ناگفتہ، یہ دروازہ کیسے کھلا؟'' شامل کی گئیں۔ غزلوں اور نظم کے اخراج اور مجموعہ کی نئی ترتیب میں ہونے والی تبدیلی کا ذکر کرتے ہوئے راشد نے لکھا:

> ''اس ایڈیشن میں نظموں کی ترتیب از سرِ نو کی گئی ہے۔ ایک آدھ نظم خارج کر دی گئی ہے، جس کے اندر بیان کیا ہوا تجربہ نہایت وقتی یا شخصی ردّعمل کی پیداوار تھا۔ غزلیں بھی حذف کر دی گئی ہیں، کیوں کہ وہ فنّی اعتبار سے ''ضعیف'' نظر آنے لگی تھیں۔ ان کی جگہ چار نئی نظموں کا اضافہ کیا گیا ہے.... بعض نظموں میں کسی قدر ترمیم بھی مناسب سمجھی گئی ہے، اور ''ایران میں اجنبی'' نام کے کانتو بجائے شروع کے آخر میں شامل کیے گئے ہیں۔ شاید اس طرح یہ تالیف آپ کی توجہ کی دوبارہ مستحق ہو سکے۔''[1]

راشد نے اس مجموعہ کی سبھی نظمیں ملک سے باہر مختلف ممالک میں قیام کے دوران کہیں۔ بعض نظموں میں مقام کا وہ پس منظر اور بیان موجود ہے جس سے یہ نشان دہی کی جا سکتی ہے کہ یہ نظمیں کس ملک میں تخلیق ہوئیں۔ مثلاً ''ظلم رنگ'' اور 'طلسم ازل' امریکی زندگی کے نقشے کو نمایاں کرتی ہیں۔ راشد نے خود بھی اُن ممالک کا ذکر کیا ہے جہاں اس مجموعہ کی بیشتر نظمیں تخلیق ہوئیں:

> ''اس مجموعہ کی اکثر نظمیں سمندر پار لکھی گئیں کچھ ایران میں، کچھ عراق میں، مصر، فلسطین، لنکا میں اور اب کچھ امریکہ میں۔''[2]

---

[1] ایران میں اجنبی، (دیباچہ طبع دوم)۔ ص:۶

[2] ایران میں اجنبی، (دیباچہ طبع اوّل) ۱۹۶۹ء، ص:۱۴۲

موضوعات کے لحاظ سے ''ایران میں اجنبی'' کی سبھی نظمیں تین بڑے خانوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں۔
(یہ تقسیم صرف قابل قبول درجہ بندی کے لیے ہے ورنہ ایک نظم بہ یک وقت ایک سے زیادہ موضوعات کی حامل ہیں/ ہوسکتی ہیں۔)

۱۔ عشق/جنس سے متعلق نظمیں:

اس باب میں وہ تمام نظمیں شامل کی گئی ہیں جن میں عشق کے مادّی یا غیر مادّی جذبہ کا اظہار ہوا ہے۔ مثلاً ''حیلہ ساز، کشاکش، داشتہ، سرگوشیاں۔'' اس کے علاوہ بعض اُن نظموں کو بھی شامل کیا گیا ہے جن کا مرکزی موضوع جنس/عشق سے مختلف ہے لیکن کسی نہ کسی طرح یہ جذبہ نظم کے موضوع سے وابستہ ہے۔ مثلاً ''شباب گریزاں، دوری، سایہ، کون سے اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟۔''

۲۔ سیاسی جبر اور معاشرتی زوال سے متعلق نظمیں:

''خرابے، پہلی کرن، زنجیر، سومنات، ویران کشید گاہیں، نمرود کی خدائی، سباویراں، حرف ناگفتہ، یہ دروازہ کیسے کھلا؟۔'' ان نظموں میں سیاسی طور پر ہونے والے ظلم اور اس کے نتیجے میں رونما ہونے والی معاشی و معاشرتی بدحالی، خوف و ہراس اور مایوسی و نا اُمیدی کی تصویریں ایک ساتھ ظاہر ہوتی ہیں۔ چند نظموں میں انگریزوں کی غلامی اور ان کے ذریعہ ہونے والے ستم کے خلاف شدید احتجاج بھی ملتا ہے۔

۳۔ مختلف النوع موضوعات سے متعلق نظمیں:

اس حصہ میں وہ نظمیں رکھی جاسکتی ہیں جن کے موضوعات میں باہم کوئی نمایاں ربط نہیں ہے۔ ہر نظم ایک نئے خیال اور منفرد جذبے کو پیش کرتی ہے۔ ان میں کہیں کوئی فکری نظام موضوع ہے۔ کسی میں ماضی کی فرسودگی اور تاریخ کی لاحاصلی کا بیان ہے۔ کسی میں زندگی کی قسمیں بتائی گئی ہیں تو کسی میں مشرق و مغرب کی زندگی کے تضاد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس حصہ کی مشمولہ نظمیں —— ''ایک شہر، انقلابی، سوغات، ظلم رنگ، طلسم ازل، خود سے ہم دور نکل آئے، زندگی میری سہ نیم'' ہیں۔

یہ تقسیم 'کانتو' سے الگ مجموعہ کی باقی چھبیس نظموں کی ہے۔ ''ایران میں اجنبی کانتو'' میں تیرہ قطعات/نظمیں ہیں جن کے عنوانات اس طرح ہیں —— ''من وسلویٰ، میزبان، نارسائی، کیمیاگر، ہمہ اوست، مارسیاہ، دست ستم گر، درویش، خلوت میں جلوت، تیل کے سوداگر، وزیرِ چنیں، شاخ آہو، تماشاگہ لالہ زار۔''

موضوعات کی بنیاد پر نظموں کی اس تقسیم سے راشد کی فکری تبدیلیوں اور اس کی ارتقائی صورت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس تقسیم میں ایسی نظموں کی تعداد زیادہ ہے جن کے موضوعات میں غیر ملکی حاکموں کی غلامی، سیاسی طاقت کے زور سے اجتماعی زندگی پر ہونے والا ظلم، اقتصادی اور معاشرتی زندگی کی برباد تصویریں سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ غور کیجیے تو ''ماورا'' کے مقابلے دوسرے مجموعہ (ایران میں اجنبی) میں راشد کا فکری اور جذباتی ربط اپنے عہد کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے ساتھ پہلے سے زیادہ مضبوطی سے استوار ہوا ہے۔ خصوصاً ''ایران میں اجنبی کا نتو'' سیاسی اور معاشرتی حالات کے پس منظر میں ہی تخلیق ہوئی ہے۔ فن کی آفاقی قدر جو کلام کو عام سطح سے اُٹھا کر ایک خاص بلندی پر فائز کر دیتی ہے، کے اعتبار سے یہ قطعات/نظمیں بہت کامیاب نہیں کہی جا سکتیں۔ نظم کا اسلوب شاعرانہ نہیں ہے۔ اس میں حکایت کی طرح براہ راست بیان کو اہمیت دی گئی ہے۔ راشدؔ ایک خاص مقصد کے تحت یہ سب کچھ شعوری طور پر کر رہے تھے۔ اپنی راست کلامی کے لیے راشدؔ بہ طور جواز لکھتے ہیں:

> ''ایران میں اجنبی'' کے بعض قطعے محض منظوم مختصر افسانہ ہیں۔ جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے۔ یا کسی واقعہ کو بیان کرنا ہے۔ تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر ہوا تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے۔ بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں۔''[1]

فکری لحاظ سے تخیل پرستی اور ماورائی کائنات کی طرف رجوع کی وہ کوشش بھی تقریباً ختم ہو گئی جو ''ماورا'' میں بہ کثرت موجود ہے اور جو حالات کی بے چینی و اضطراب میں راوی کو ہمیشہ ایک نئی دنیا کی طرف لے جانے کے لیے تیار رہتی تھی۔ صرف نظم ''خرابے'' میں یہ دنیا کسی حد تک آباد ہے۔

جنس کو بہ طور موضوع راشد نے ''ماورا'' کے علاوہ پوری طرح ''ایران میں اجنبی'' میں بھی پیش کیا ہے۔ ان نظموں میں جنس کی خواہش کے محرکات ''ماورا'' کی جنسی نظموں کے محرکات سے بالکل مختلف ہیں۔ اس میں جنس کی تشنگی اور اس کے کرب کا احساس قریب قریب ناپید ہے۔ کسی نظم میں 'جنس' گزرتی جوانی کے احساس کو کم کرنے اور خود کو فریب دینے کے لیے ہے (شباب گریزاں)۔ کسی میں تنہائی کے شدید احساس نے جنس کی رغبت پیدا کی ہے (رقص کی رات)۔ کہیں ہوس پرستی ہے (سرگوشیاں)۔ تو کہیں عشق کا

---

[1] ایران میں اجنبی، (دیباچہ طبع اوّل) ص: ۱۴۳

جذبہ ہے اور معاشی مجبوری جو جنسی کاروبار کے راستے پیدا کرتی ہے (حیلہ ساز، کشاکش)۔ چوں کہ ان نظموں میں جنس، راوی کا بنیادی مسئلہ نہیں ہے لہٰذا ان نظموں میں جنسی جذبے کی شدت بھی کم ہے۔

فہرست کے اعتبار سے ''شباب گریزاں''، ''ایران میں اجنبی'' کی پہلی نظم ہے۔ (نظم کی یہ ترتیب دوسرے ایڈیشن ۱۹۶۹ء میں ہے۔) اس کی تخلیق اور تشکیل کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ البتہ نظم ''حیلہ ساز'' کا ذکر راشد نے ایک خط میں کیا ہے۔ ۱۸؍اگست ۱۹۴۱ء میں آغا عبدالحمید کو لکھتے ہیں:

> ''میری نظم پر تمہاری تنقید بصیرت افروز ہے۔ مجھے اس پر بالکل حیرت نہیں ہوئی کہ میری نظم ''شب گیر'' تم کو پسند نہیں آئی اور تم ''حیلہ ساز'' کو اس پر فوقیت دیتے ہو۔''[1]

اسی خط میں راشد نظم کی تخلیق کے بنیادی محرک کا بھی ذکر کرتے ہیں:

> ''جب میں ''حیلہ ساز'' لکھ رہا تھا تو بنیادی طور پر میرے ذہن میں ''دلدوز'' تھی۔ مجھے خیال آیا کہ یہ ہمارے بیش تر شعرا کا پٹا ہوا مضمون ہے لیکن بعد میں مجھے خیال آیا کہ اس میں ایک ابہام ہے جو ایک خاص معنویت اور دلکشی کا حامل ہے۔''[2]

'حیلہ ساز،' ''ایران میں اجنبی'' کی دوسری نظم ہے۔ راشد کے خط سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۸؍اگست سے کچھ پہلے ہی اس کی تخلیق ہو چکی تھی۔

''حیلہ ساز'' کے بعد سات نظمیں ایسی ہیں جن کی تخلیق و تشکیل سے متعلق کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ نظمیں ''کشاکش، خرابے، داشتہ، پہلی کرن، سرگوشیاں، رقص کی رات'' اور ''آواز'' ہیں۔ ''آواز'' کے بعد ایک نظم ''دوری'' کے عنوان سے ہے جس کے متعلق راشد نے غلام عباس کو ایک خط مورخہ ۱۶؍فروری ۱۹۴۴ء میں لکھا:

> ''اپنی ایک تازہ نظم بھجوا رہا ہوں۔ اس میں کسی قدر ''میراجیت'' آ گئی ہے۔ جس کے لیے معذرت چاہتا ہوں۔ یہاں آ کر یہی ایک نظم اب تک لکھی ہے۔ یہ میرے رجسٹر میں درج کر دو..... نظم یہ ہے۔''[3]

اس تحریر کے بعد نظم ''دوری'' خط سے منسلک ہے۔

---

[1] ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص: ۱۴۰

[2] ایضاً۔ ص: ۱۴۰

[3] ایضاً۔ ص: ۴۳

فہرست کی ترتیب میں نظم ''دوری'' کے بعد چار نظمیں پھر ایسی آئی ہیں جن کے بارے میں کوئی اطلاع موجود نہیں ہے۔ ان میں ''زنجیر، سومنات، ویراں کشید گاہیں'' اور ''نمرود کی خدائی'' شامل ہیں۔

''دوری'' کے بعد جس نظم کی تخلیق کا حوالہ ملتا ہے وہ ''ایک شہر'' کے عنوان سے ہے۔ حمید نسیم نظم کے محرک اور اس کے زمانے کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ایک ادبی مجلّہ میں جو شاید برطانیہ سے شائع ہوا تھا کسی شاعر کی نظم چھپی تھی۔ The City راشد صاحب چار پانچ روز نظم میں گم رہے۔ پھر جب اس نظم کی کلید مل گئی تو کچھ دن بعد یہ نظم ''ایک شہر'' تخلیق کی، ۱۹۴۹ء میں۔''[۱]

''نمرود کی خدائی'' کے عنوان سے راشد نے جو نظم کہی ہے وہ ترتیب میں ''ایک شہر'' سے بالکل پہلے آتی ہے۔ حمید نسیم اس کے پس منظر اور تخلیق کے متعلق چند باتیں محض قیاس کی بنیاد پر کرتے ہیں۔ نظم کا بنیادی محرک وہ پاکستان میں مارشل لا کا زمانہ بتاتے ہیں:

> ''میرے خیال میں یہ نظم ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے بعد لکھی گئی تھی۔ افسوس کہ نظموں کے آخر میں ان کے زمانۂ تخلیق کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے۔ مگر نظم کے اسلوب سے یہی بات نظر آتی ہے۔''[۲]

''نمرود کی خدائی'' کے زمانۂ تخلیق کے بارے میں حمید نسیم کی بات قابلِ قبول نہیں معلوم ہوتی۔ کیوں کہ یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' کی پہلی اشاعت (۱۹۵۷ء) میں شامل ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ نظم ۱۹۵۷ء میں یا اس سے پہلے کہی جا چکی تھی۔ اگر یہ نظم پہلی اشاعت میں نہ ہوتی تو حمید نسیم کی بات قبول کی جا سکتی تھی۔

''آواز'' اور ''زنجیر'' جو ترتیب میں نظم ''ایک شہر'' سے پہلے آتی ہے، اس کا ذکر راشد کے ایک خط میں آیا ہے۔ ۱۹۴۶ء میں راشد کی بعض نظموں کے انگریزی ترجمے بھی کیے گئے۔ جس کا ذکر انھوں نے آغا عبدالحمید سے ۳۰ر جولائی کے ایک خط میں کیا۔ اسی میں انھوں نے مذکورہ دونوں نظموں کا ذکر کیا ہے۔ ایک غیر مطبوعہ نظم جو ''طہران'' کے عنوان سے ہے اور جو اُن کے کسی مجموعہ میں شامل نہیں ہے، اس کا ذکر بھی اس خط میں ہے۔ لکھتے ہیں:

۱۔ پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۲۶

۲۔ ایضاً۔ ص: ۱۲۶

''وکٹر کیرنن نے میری نظموں کا ترجمہ کیا ہے..... بحیثیت مجموعی خاصا اچھا ہے لیکن بعض نظموں کا انگریزی ترجمہ قبل از وقت ہے یا اس بیک گراؤنڈ کی تشریح ضروری ہے جس نے ان نظموں کی تخلیق کی ہے۔ اگر ''زنجیر''، ''آواز''، ''طہران'' آپ کے مجموعے میں شامل ہوتیں تو بہتر تھا۔''[1]

''زنجیر''، ''آواز''، ''طہران'' یہ تینوں نظمیں ۳۰؍جولائی ۱۹۴۶ء سے قبل کی تخلیق ہیں۔ جیسا کہ راشد کے ایک خط سے معلوم ہوتا ہے۔ نظم ''دوری'' کی تخلیق ۱۶؍فروری ۱۹۴۴ء سے قبل ہوئی اور مذکورہ نظموں کا حوالہ ''دوری'' کے بعد جولائی ۱۹۴۶ء میں ملتا ہے۔ اس سے یہ طے ہو جاتا ہے کہ تینوں نظموں کی تخلیق فروری ۱۹۴۴ء سے جولائی ۱۹۴۶ء کے درمیان ہوئی۔

نظم ''ایک شہر'' کے بعد آٹھ نظمیں ایسی ہیں جن کے متعلق قطعی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں ہے۔ یہ نظمیں ''انقلابی، سوغات، ظلم رنگ، طلسم ازل، سبا ویراں، سایہ، کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟، خود سے ہم دور نکل آئے ہیں'' کے عنوان سے ہیں۔ ''خود سے ہم دور نکل آئے ہیں'' دراصل نظم ''میں'' کی ترمیم شدہ اور ترقی یافتہ شکل ہے۔ نظم ''میں'' کلیات کے آخری حصے میں راشد کی دس غیر مطبوعہ نظموں کے ذیل میں آتی ہے۔ نظم کے آخر میں اس کا مقام تشکیل اور زمانۂ تخلیق ''نیو یارک۔ ۱۳؍فروری ۱۹۵۵ء'' درج ہے۔ راشد نے یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' کے دوسرے ایڈیشن میں شامل کی۔ مذکورہ نظم ''خود سے ہم دور نکل آئے ہیں'' کے بعد ایک نظم ''زندگی میری سہ نیم'' کے عنوان سے ہے۔ اس کی تخلیق کا زمانہ خطوط کے بجائے بعض دوسرے حوالوں سے معلوم ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کی کتاب ''ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)'' میں راشد کی بارہ نظموں کی ایک فہرست شامل ہے جس میں نظم کے سامنے اس کا زمانۂ تخلیق بھی درج ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ فہرست راشد نے خود تیار کی ہے اور آخر میں ان کے دستخط بھی ہیں۔ اسی فہرست میں نظم ''زندگی میری سہ نیم'' بھی ہے جس کی تکمیل کا زمانہ دسمبر ۱۹۵۵ء ہے۔ یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' کی پہلی اشاعت میں شامل نہ تھی۔ راشد نے اِسے بھی دوسرے ایڈیشن میں شامل کیا۔

''حرف ناگفتہ'' کب لکھی گئی اور اس کی تخلیق کا محرک کیا ہے، اس بارے میں اطلاع نہیں ملتی۔ البتہ مجموعہ کی دوسری اشاعت کے وقت نظموں کی نئی ترتیب اور ان کی تعداد کے پیش نظر بعض نظموں کو شامل

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط، ص: ۱۴۴

کرنے یا اسے حذف کرنے کا مسئلہ راشد کے سامنے تھا۔ اس سلسلے میں وہ غلام عباس سے خط و کتابت کرتے رہتے تھے۔ ۲۰/اگست ۱۹۶۸ء کے ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ راشد ''ایران میں اجنبی'' سے ''حرف نا گفتہ'' حذف کرنا چاہتے تھے۔ لکھتے ہیں:

''میں اس خط کے ساتھ دو تازہ نظموں کی نقل بھیج رہا ہوں۔ یہ کتاب کے آخر میں شامل کرلو۔ ایک نظم ''حرف نا گفتہ'' کتاب سے حذف کرنا چاہتا ہوں۔ اس طرح اس مجموعہ میں اب چالیس نظمیں رہ جائیں گی۔''[1]

نظم ''یہ دروازہ کیسے کھلا؟'' ۱۹۶۸ء میں ایران میں کہی گئی۔ آغا عبدالحمید نہ صرف راشد کے دوست تھے بلکہ ادبی معاملات میں ان کے مشیر بھی تھے اور راشد شعر و ادب کے معاملے میں اُن پر خاصا اعتماد رکھتے تھے۔ چنانچہ کوئی نظم لکھتے تو اسے آغا عبدالحمید کو بھیجتے تھے۔ یہ نظم بھی انھوں نے آغا صاحب کو بھیجی اور لکھا:

''تمھیں ایک خط لکھا تھا۔ یہ خط لکھنے کے دو سبب ہیں۔ ایک تو تازہ نظم تمھیں بھجوانا چاہتا ہوں، ''یہ دروازہ کیسے کھلا؟''۔''[2]

۱۹۶۹ء کے ایڈیشن میں مجموعہ کے پہلے حصہ کی یہ آخری نظم ہے۔ اس کے بعد ''کانتو'' کا حصہ شروع ہو جاتا ہے جس پر مفصل بحث ہو چکی ہے۔

راشد کی تخلیقی شخصیت (''ایران میں اجنبی'' تک ارتقا پذیر فکری و تخلیقی شخصیت) کی تفہیم میں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کا تقابلی مطالعہ ایک بہتر نتیجہ کی طرف ہماری رہنمائی کر سکتا ہے۔ اس سے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا میں راشد تخلیقی سطح پر کن فنّی وسائل اور اسلوب بیان میں اپنے اظہار کو مناسب پاتے ہیں اور پھر کس طرح طریقۂ اظہار میں بتدریج پیدا ہو رہی ندرت اور بدلتا ہوا فکری و خارجی پس منظر، ان کے تخلیقی اور فکری ترجیحات کو متاثر کرتا ہے۔ یہی چیز ''ایران میں اجنبی'' اور ''ماورا'' کی نظموں میں موضوع و اسلوب کے درمیان فرق اور تسلسل کو بھی نمایاں کرتی ہے۔

''ماورا'' کے فرد/افراد کا سابقہ ''ایران میں اجنبی'' میں تجربات و مشاہدات کی ایک نئی دنیا سے ہوتا ہے۔ یہ نئی دنیا جو بہت ہی زوال آمادہ اور بدحال ہے، راشد کو بے چین کر دیتی ہے اور ان کے فکری

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط، ص:۴۷

[2] ایضاً۔ص:۱۵۵

رجحانات تیزی سے بدلنے لگتے ہیں۔ معاشرے کی تباہ حالی اور غلامانہ زندگی کا احساس اگرچہ ''ماورا'' میں بھی ہے لیکن اس میں ان کی فکر اجتماعی مسائل سے زیادہ، عشق و جنس کے انفرادی/ رومانی مسئلے سے وابستہ تھی۔ چنانچہ راشد نے جسم کی طبعی ضرورت 'جنس' کی خواہش کا اظہار کرنے کے ساتھ اپنے گردوپیش کی معاشرتی اور اقتصادی زندگی کی پستی اور سیاسی محرومی کا اظہار بھی کیا۔ ''ماورا'' کے افراد اپنی معاصر زندگی سے پریشان ہو کر اس سے شدید نفرت اور غصے کا اظہار کرتے ہیں لیکن یہ کمزور اور کم ہمت مخلوق ایسی مجبور ہوگئی ہے کہ جب فرسودگی اور زوال کی صورتوں سے انحراف یا اس کے خلاف احتجاج کے لیے سوچتی بھی ہے تو ظلم و جبر کے نظام کو تبدیل کرنے یا اُسے ختم کرنے کی بجائے، اپنے ہی خاتمے ''خودکشی'' کی جانب بڑھتی ہے۔ غور کریں تو یہ فرد ''ایران میں اجنبی'' میں اپنی ذاتی اور اجتماعی زندگی کی مخالف قوتوں سے نبرد آزما ہے۔ وہ پوری آبادی اور معاشرے کے ہر طبقے کو بغاوت پر آمادہ کر رہا ہے اور غنیم پر شبخون مارنے کے منصوبے بنا رہا ہے۔ راشد کو اپنی شاعری اور کلام کی بدلتی کیفیت کا بخوبی اندازہ تھا کہ ان کی شاعری رومانیت اور ذہنی آسودگی کے راستے ترک کر چکی ہے اور اس کے مقام پر کلام میں ایک دوسری حسیّت کا اظہار ہوا ہے جسے ہم ان کی معاصر زندگی کی حقیقت کا نام دے سکتے ہیں۔ خود راشد کے لفظوں میں:

''اس میں ''ماورا'' کی نظموں کی سی تازگی اور جوانانہ شگفتگی نہیں۔''[1]

''ایران میں اجنبی'' کے دوسرے ایڈیشن کے لیے راشد نے جب نیا دیباچہ لکھا تو اس میں ذرا وضاحت سے ان حالات کا ذکر بھی کیا جس سے ''ماورا'' کے بعد کی شاعری متاثر ہو رہی تھی اور وہ شعوری طور پر ان سیاسی و معاشرتی حقیقتوں کو شاعری میں پیش کرنے پر زور دے رہے تھے۔ راشد نے لکھا:

''ہمارے زمانے میں پہلے کبھی انسانوں کی اتنی بڑی تعداد کو جنگ کی آگ میں نہیں جھونکا گیا تھا، اتنی بڑی تعداد کبھی غلامی کی زنجیروں میں نہیں جکڑی گئی تھی۔ انسان کی مجموعی پستی اور ذلت، جہالت، فقر اور بیماری نے کبھی وہ شدت اور ہمہ گیری نہیں اختیار کی تھی جو ہمارے زمانے میں کر لی ہے۔ ساتھ ہی جنگ، استعمار، جہالت، فقر اور بیماری کو دور کرنے کے لیے انسان کے ادراک اور شعور دونوں پر کبھی اتنا بار نہیں ڈالا گیا تھا جتنا ہمارے زمانے میں ڈالا گیا ہے۔''[2]

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع اوّل۔ ص:۱۴۲

[2] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص:۲

معاصر زندگی کے تغیر کے ساتھ شاعری کو بھی تبدیل ہونا ہی چاہیے تھا۔ شاعری کا مقصد/کام کسی چیز کی ترغیب دینا ہے یا نہیں یہ ایک الگ بحث ہے۔ بہر حال یہ فکر اور جذبہ کو انگیز کرتی ہے اور راشد اس کے ذریعہ افراد کی فکر کو روشن کر انھیں زندگی کی موجودہ حقیقتوں کے سامنے کھڑا کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے لکھا:

> ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی اشاعت کا سب سے بڑا جواز غالباً یہ تھا کہ حسن کی مجرد تحلیل اور ذاتی غم کی پرستش کے فریضے کو بدلا جائے کیوں کہ ''اصل حقیقت'' سے منھ موڑ کر ''اصل مسرّت'' کی پیروی کرنے کا وقت انسان کے لیے نہیں آیا تھا۔ نہ اس گریزپا زندگی میں اس کے آنے کا امکان ہی ہے۔ حقائق سے الگ ہو کر اپنے آپ کو یا دوسرے انسانوں کو واہمے کی دنیا میں لیے جانا ضرور اپنے اندر لذّت رکھتا ہے۔ لیکن اس قسم کی لذّت طبعاً انسان کی تقدیر کے شعور سے خالی ہوتی ہے، بلکہ اس سے روگرداں بھی۔ اس لیے ہمارے دور میں جب دنیا کی خوف ناک ترین جنگ برپا تھی اور اس جنگ کے اسباب اس سے بھی زیادہ ہولناک تھے۔ شاعری کے ذریعے محض ذہن کے اسرار دریافت کرنے کی کوشش کرنا یا فن کو لفظی جادوگری کا وسیلہ بنانا یا اپنے عشق کے غم و غصہ کی مجرد پیروی کرتے رہنا ایک ابدی انسانی فریضے سے کنارہ کشی اختیار کرنا تھا اس کنارہ کشی کی سزا مزید پستی اور ذلّت کے سوا کچھ نہ ہو سکتی تھی۔''[۱]

راشد نے اپنے مجموعۂ کلام پر جو دیباچہ لکھا ہے اس سے ان کا تخلیقی ارتقا (جس میں ان کا فنّی شعور اور فکری ترقی دونوں شامل ہیں) اور فن کارانہ شخصیت کی مختلف جہتیں روشن ہوتی ہیں۔

''ایران میں اجنبی'' کو پہلی بار شائع کرتے ہوئے راشد نے دیباچہ میں جو کچھ تحریر کیا، اس میں بہت حد تک انھیں باتوں کا اعادہ تھا جن کا اظہار ''ماورا'' کے دیباچہ میں کیا گیا تھا۔ اس میں بھی بحث و گفتگو کا اصل موضوع نئے تقاضوں کے تحت، شاعری کی ساخت، اسلوب بیان، فرہنگ میں تبدیلی کی ضرورت و جواز تھا۔ دیباچہ پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ آزاد نظم کی ہیئت میں جدید شاعری یعنی حلقۂ ارباب ذوق اور بعد کی شاعری نے اگرچہ اپنے لیے ایک عرصہ خلق کر لیا تھا لیکن ''ماورا'' کے بعد سے ۱۹۵۷ء تک کے زمانے میں شاعری کا روایتی قاری نئی نظم کے فنّی تقاضوں اور اظہار کے نئے وسیلوں سے خود کو ہم آہنگ نہیں

---

۱ ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص: ۲۔۳

کر سکا تھا۔ بلکہ راشد کو شکایت یہ ہے کہ قاری نے اس نوع کی شاعری کو سمجھنے اور جذب کرنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ لکھتے ہیں:

''جدید شاعر نے تجربات اور مشاہدات کے جو دروازے وا کر دیے ہیں۔ ان کے اندر وہی لوگ پورے طور پر جھانک کر دیکھ سکتے ہیں جنھوں نے از خود بھی ان تجربات و مشاہدات سے ہم آہنگی محسوس کی ہو۔ پھر نیا شاعر نیا لغت استعمال کرتا ہے، جو ''فرہنگ آصفیہ'' کا لغت نہیں۔ اس کے الفاظ کے معانی وہ کہاں سے معلوم کریں؟ اگر خود نظم کے اندر وہ معانی جو موجود ہوں تو بھی انھیں ڈھونڈنے کا یارا کس کو ہو؟''[1]

جدید شاعری میں ہو رہے تجربوں کی حمایت میں راشد نے عہد حاضر کی متغیر زندگی کو بطور جواز پیش کیا ہے۔ نئی شاعری موضوعات کی سطح پر تقریباً تبدیل ہو چکی تھی چنانچہ اظہار و ساخت میں بھی روایتی پابندی کے بجائے شعری تجربات کے اظہار میں نسبتاً زیادہ وسعت پیدا کرنے کے لیے آزاد نظم اختیار کی گئی۔ جذبات اور مشاہدات کی پیش کش میں آزاد نظم کی ہیئت نے ۳۳-۱۹۳۲ء سے ۱۹۵۷ء تک کافی ترقی کر لی تھی۔ آزاد نظم کے امکانات اور اس میں تجربے کے اظہار کی معقولیت اور نرمی کے بارے میں راشد ''ماورا'' کے دیباچے میں لکھ چکے تھے۔ ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچے میں بھی انھوں نے اس حوالے سے گفتگو کی:

''جدید شاعری اور خاص طور پر آزاد نظم اس نئے آہنگ کی مظہر ہے، جو موجودہ شاعری کو اس کے اپنے زمانے نے بخشا ہے۔ یہ نیا آہنگ قدیم ماہرین عروض کے مقرر کیے ہوئے اصولوں کے ذریعے نمایاں نہیں ہو سکتا تھا۔ پھر جدید شاعر اپنے زمانے میں کئی ایسے تجربات اور مشاہدات سے دوچار ہوا ہے۔ جنھیں ہمیشہ پابند نظم کے ذریعے بیان کرنا آسان نہ تھا۔ لہٰذا اگر جدید شاعر قدیم اصناف سخن سے گریز نہ کرتا تو اس کے لیے اپنے نئے تجربات، نئے احساس اور نئے آہنگ کو باہم وابستہ کرنے کا کوئی طریقہ نہ تھا۔''[2]

دیباچہ کے آخری حصے میں راشد نے ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کے حوالے سے بحث کی ہے۔ اس بحث کی بنیادی اور اہم باتوں کا ذکر پچھلے صفحات میں آ چکا۔ مثلاً مجموعہ کی وجہ تسمیہ، موضوعات میں تغیر، نظموں کا مقام تخلیق 'کانتو' کا معاشرتی / ارضی تناظر، نظم کی فنی تعمیر میں ملحوظ خاطر نکات کی وضاحت وغیرہ۔

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع اوّل۔ ص: ۱۴۰

[2] ایضاً۔ ص: ۱۳۹-۱۴۰

''ایران میں اجنبی'' کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا تو راشد نے اس کے لیے ایک تازہ دیباچہ قلم بند کیا، جس میں بنیادی طور پر انھوں نے موجودہ شعری ترجیحات بیان کیں۔ اور بعض ان باتوں کا ذکر بھی کیا جن کا تعلق فکر وفن کے لحاظ سے ان کے شعور میں آئی تبدیلی سے ہے۔ ''دیباچہ طبع دوم'' میں راشد آزاد نظم اور جدید شاعری کے لیے کسی جواز کی تلاش نہیں کرتے۔ یہاں خصوصاً معاصر زندگی کے تقاضوں کی روشنی میں شاعری میں حسن اور حقیقت کی پیش کش کا مسئلہ درپیش رہا ہے۔ اس میں شاعری کا مقصد، شاعر کی اہمیت اور اس کے فرائض سے بحث کی گئی ہے۔ یہ بحث اس حوالے سے ہے کہ تخلیق کار کو اپنے زمانے کے اجتماعی مسائل سے کنارہ کش نہیں ہونا چاہیے، اور یہ ممکن بھی نہیں کہ کوئی فرد اپنے ماحول سے بے نیاز اور غیر متاثر رہ سکے۔

ہر عہد میں شاعری کسی نہ کسی مقصد کی پابند رہی ہے۔ حالی سے لے کر ترقی پسندوں تک شاعری سے الگ الگ تقاضے کیے جاتے رہے ہیں۔ کبھی یہ لذّت اندوزی اور جمالیاتی تسکین کا ذریعہ رہی۔ بعض لوگوں نے اسے اخلاقیات کا 'نائب مناب' قرار دیا۔ کسی حلقے نے اقتصادی مساوات کا نعرہ دے کر اس سے معاشرے کی تشکیلِ نو کی کوشش کی۔ اس میں ہر گروہ کی اپنی مقصدی ترجیحات تھیں۔ لیکن اس کے باوجود سب میں ایک بات مشترک تھی کہ یہ سبھی اپنے عہد کی معاشرتی ذمہ داری اور ضرورت کا احساس رکھتے تھے۔ اور وہ یہ تھا کہ ملک وقوم کو معاصر زندگی کی پستی سے نکال کر ترقی کی راہ پر لگایا جائے۔

راشد بھی شاعری کا ایک مقصد رکھتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ ان کے نظام میں اپنے پیش رووٴں کے برعکس زندگی کا کوئی ایک مسئلہ یا کوئی خاص پہلو ہی پیش نظر نہیں ہے۔ زندگی کی ہمہ گیری ان کے نقطۂ نظر کو وسیع اور آفاقی بنا دیتی ہے۔ شاعری میں راشد کا نصب العین کسی گروہ کا منشور نہیں بلکہ یہ ان کا اپنا نقطۂ نظر ہے، اور وہ شاعر کے تخلیقی جوہر کے انکشاف کے لیے ایسی ہی آزادی کے قائل ہیں۔ تاریخ، سیاست، تہذیب، معاشرہ، افراد کی اقتصادی صورت حال سب پر شاعر کا ذاتی اور جذباتی ردِّعمل ہی اہم ہے۔ اسی سے فکر کی وہ روشنی پھوٹتی ہے جو دوسرے دماغوں کو منوّر کرتی ہے۔ راشد شعر کو ایک ''انکشاف'' کہتے ہیں اور اس سے وہ فکر کی وہی تجلّی مراد لیتے ہیں جو انسانی دماغ کو روشن کر دے اور انھیں اپنے مسائل کے حل کی دریافت میں رہنمائی کرے۔ دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''شعر بھی ہر فن کی طرح ایک نیا انکشاف ہے، لیکن محض شاعر کی ذات کا انکشاف نہیں۔ جس کا مقصد محض ذات ہی کے تلذذ تک محدود ہو۔ البتہ شاعری کا مقصد یہ بھی نہیں کہ وہ عام

انسانوں کو بہتر حصول معاش کی تربیت بہم پہنچائے، یا حکومت کا نظم ونسق سکھائے، لیکن شاعری ان دونوں راستوں سے ہٹ کر کم از کم اتنا کر سکتی ہے کہ انسانی زندگی کی کوتاہیوں اور نارسیدگیوں کی طرف اشارہ کرے، تاکہ یہ اشارہ ان خامیوں کو رفع کرنے کے لیے دوسرے دماغوں میں جلا پیدا کر سکے اور اس طرح شعر کے مجموعی اثرات کے تحت انسانوں کو اپنی تقدیر کے راستے روشن تر کرنے میں مدد ملے۔''[1]

اسی دیباچے میں شعر کی اثر انگیزی اور اس کے ذریعہ منتقل ہونے والی فکر کے متعلق لکھتے ہیں:

''شعر علم بھی منتقل نہیں کرتا۔ واقعات یا تاریخ بھی ایک دماغ سے دوسرے دماغ تک نہیں پہنچاتا۔ لیکن علم ہو یا تاریخ یا واقعات، ان کے بارے میں ایک حساس فرد کے جذبات یا احساسات ضرور منتقل کرتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ جذبات یا احساسات کسی اور ذہن میں پہنچ کر نئے فکر کی صورت میں جاگزیں ہونے لگتے ہیں۔''[2]

شاعری/فن کے مقصد اور اس کی تاثیر کے بیان کے بعد راشد نے ''شاعر/فن کار'' کے منصب و مقصد سے بھی بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں راشد کے معروضات بڑی حد تک ارسطو کے نظریہ تزکیہ نفس سے ہم آہنگ ہیں، اور دوسرے مشرق کے اس شعری تصوّر سے کہ شاعر ایک ایسی ہستی ہے جسے غیب سے یا خدا کی طرف سے شاعری کا ملکہ حاصل ہوتا ہے۔ قدرت انسانی زندگی میں ایک توازن/اعتدال قائم رکھنا چاہتی ہے لہٰذا وہ 'شاعر' کو بطور آلے کے استعمال کرتی ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ شاعر قدرت کا آلۂ کار ہونے کے ساتھ آلہ کا کارندہ بھی ہے۔ یعنی ایک پہلو سے وہ اس غیبی طاقت کا محتاج ہے جو اس میں شاعری کی صلاحیت اور جوش پیدا کرتی ہے اور دوسری جانب وہ مختار بھی ہے کہ شاعر کی ذات کے بغیر 'شاعری' کا اظہار ممکن نہیں۔ لکھتے ہیں:

''شاعر ایک لحاظ سے قدرت کا آلۂ کار ہے، لیکن ساتھ ہی اس کے آلے کا کارندہ بھی! شاعر اپنے زمانے کی دہشت، ہول یا بد نصیبی کا نقال نہیں ہوتا۔ بلکہ اس دہشت یا ہول یا بد نصیبی کے مقابلے میں جذبات یا احساسات کی ایک ایسی ہم آہنگی کا خالق ضرور ہوتا ہے جو اس کے

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص:۳

[2] ایضاً۔ ص:۴

اثر کو کم کر سکے یا اس کے بارے میں دوسرے انسانوں کو سوچ پر آمادہ کر سکے تا کہ وہ اپنی
تقدیر کا نیا ادراک پانے لگیں۔''[1]

فن کے نقطۂ نظر سے ''ایران میں اجنبی''، خصوصاً 'کانتوز' میں کی گئی شاعری کے حوالے سے یہ بات پہلے بھی عرض کی گئی کہ مجموعہ کے اس حصے میں راشد نے حکائی انداز کی شاعری کی ہے۔ یعنی اسلوب بیان یا طرزِ اظہار حکایت کی طرح براہِ راست ہے، اور واقعہ، کردار یا صورت حال کی پیش کش میں افسانوی رنگ ہے۔ اپنی اس نوع کی شاعری کے متعلق راشد نے لکھا ہے:

''ایران میں اجنبی'' کی شاعری میں اس اجتماعی ذمہ داری کا احساس ملتا ہے جو وقتی نہیں اور جو ایک لحاظ سے منفرد بھی ہے، یعنی کسی بنے بنائے اصول کے تابع نہیں۔ ان نظموں میں ''شبیہ سازی'' کی وہ عیاشی بھی کم ہے، جس سے اردو کی شاعری بھری نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں اشیا کو مرئی کرنے کی کوشش زیادہ کی گئی ہے، ان کی تصویریں بنانے کی کم۔ ان نظموں میں وہ اپنی ہی ذات سے گفتگو بھی نہیں جو پُرانے شاعروں کا مشغلہ تھی۔ اور اگر ہے تو اس کشاکش کے احساس سے خالی نہیں جو ذات سے دور موجود ہے۔

عشق ہو یا خواب یا دیوانگی، ان کے اندر خوب صورت چہرے ایجاد کرنا کتنا آسان ہے! لیکن سچ سچ کے چہرے جو نظر آسکیں، جو تصوّر کے مانند نہیں بلکہ حقیقت کے مانند نظر آسکیں، ان کو الفاظ کے قید و بند میں لانا مشکل کام ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں ایسے ہی چہروں کی تخلیق کی کوشش کی گئی ہے جو حقیقت کو بغیر کسی ''خیال بندی'' کے نمایاں کرتے ہیں۔''[2]

اس اقتباس میں شاعری سے متعلق راشد نے جو باتیں کی ہیں مثلاً تشبیہات کے کثرت استعمال سے اپنی بات کہنے کو وہ ''شبیہ سازی'' کی عیاشی کہتے ہیں یا اشیا کو مرئی کر کے پیش کرنا یا حقیقت کی ہو بہو تصویر کشی کرنا ان کے نزدیک قابلِ تحسین اور خیالی پیکر بنانے سے زیادہ مشکل کام ہے۔ موضوع اور فن کے تناسب و توازن میں راشد کے یہ خیالات قابلِ قبول ہیں یا نہیں، یا راشد کی یہ باتیں خود ان کی شاعری کے حوالے سے کتنی درست ہیں اور کتنی غلط۔ اور پھر اس قسم کی شاعری ہمیں کہاں تک متاثر کرتی ہے یا کرے گی،

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص:۴

[2] ایضاً۔ ص:۴

یہ تمام مسائل غور طلب ہیں۔ چوں کہ یہاں راشد کے تخلیقی ارتقا کو پیش کرنا مطلوب ہے اور بحث وتنقید کا موقع نہیں ہے لہٰذا ساری گفتگو شعروادب سے متعلق راشد کے خیالات کے مجموعی جائزے پر موقوف کی جاتی ہے جو پانچویں باب میں ہوگی۔ البتہ راشد کے مذکورہ خیالات اور ''ایران میں اجنبی'' کی بعض اور کانتو کی تمام نظموں سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور اس کے فن سے متعلق راشد کے نقطۂ نظر کی تشکیل میں راشد کے معاصر جدید ایرانی شاعر نیما یوشیج کا بے حد اثر رہا ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ راشد نے جدید فارسی شاعروں کا جو انتخاب مرتب کیا اس میں نیما یوشیج کو باقی شاعروں پر فوقیت دی ہے۔ راشد نیمؔا سے بے حد متاثر ہیں۔ وہ اس کی شاعری، طرزِ بیان، فکر، اسلوب، اظہار کے طریقوں سب کی پذیرائی کرتے ہیں۔ شاعری کی ہیئت میں نیمؔا نے بحر وقوافی کے التزام کو توڑ کر اظہار کی جو آزادی حاصل کی وہ بھی راشد اور نیما میں تجربے کی وحدت کے سبب راشد کے لیے دلچسپی کا سبب تھا۔ ''جدید فارسی شاعری'' کے موضوع پر تقریر کرتے ہوئے راشد نے لکھا:

''عجیب بات ہے کہ فارسی اور اردو میں جدید شاعری کی تحریک قریب قریب ایک ہی زمانے میں شروع ہوئی۔ اردو میں غالباً ''ماورا'' سے اور فارسی میں نیما یوشیج کے پہلے مجموعے ''خانوادۂ سرباز'' سے۔''[1]

اس تقریر میں راشد نے نیمؔا اور میراؔجی میں بہت سی مشترک اور مختلف قدریں تلاش کی ہیں اور اس پر تفصیل سے روشنی بھی ڈالی ہے۔ نیمؔا کی شاعری اور شخصیت کے تعلق سے راشد نے جن باتوں کا ذکر کیا ہے ان میں بہت سے نقطے راشد کی اپنی تخلیقی شخصیت سے بھی ہم آہنگی رکھتے ہیں لیکن مضمون میں خودنمائی اور خودپسندی کا شائبہ پیدا نہ ہو اس لیے راشد نے ان حقیقتوں/ واقعات کو عمومی طرز میں بیان کیا جسے وہ شاعری میں اپنی اختراع اور ایجاد سمجھتے ہیں۔ مذکورہ بالا اقتباس کے علاوہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''جہاں اردو میں جدید شاعری ۳۲-۱۹۳۱ء کے لگ بھگ شروع ہوگئی تھی۔ نیما یوشیج نے اپنی پہلی آزاد نظم ۱۹۳۵ء کے بعد ایک ادبی رسالے ''موسیقی'' کی ادارت میں شامل ہونے پر کہی۔''[2]

---

[1] جدید فارسی شاعری۔ ص:۱

[2] ایضاً۔ ص:۳

مذکورہ دونوں اقتباسات سے واضح ہے کہ جدید شاعری اور آزاد نظم میں راشد خود کو پیش رو سمجھتے ہیں اور نیما یوشیج کی تخلیقی زندگی کے مرحلوں کو وہ اپنی تخلیقی زندگی سے مربوط دیکھتے ہیں۔ نیما یوشیج کے تخلیقی اجتہاد میں ردیف و قافیہ، بحر اور اظہار کے سانچوں کو بدلنے میں اس کی کوشش نے راشد کو سب سے زیادہ متوجہ کیا ہے۔ ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کے اوّلین دیباچے میں راشد نے خود بھی اسی مسئلہ پر مرتکز ہو کر گفتگو کی تھی۔

بحر، وزن، ردیف اور قافیہ کی لازمیت سے تعمیر ہونے والی شعری ہیئت کے مقابلے نیما یوشیج نے اظہار کے داخلی تقاضوں کے مطابق بننے والی آزاد ہیئت کو ترجیح دی اور اسی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی۔ راشد نے موضوع اور اظہار کے بدلتے تقاضوں کے مطابق نیؔما کی شاعری میں تبدیل ہو رہی ہیئت کے متعلق خود اُس کے اپنے خیالات بھی پیش کیے ہیں جس میں نیؔما تقریباً انھیں شرطوں اور قواعد کا قائل ہے جس کا اظہار راشد نے ''ماورا'' کے پہلے دیباچے میں کیا ہے۔ نیما یوشیج کے الفاظ میں:

> ''میری نظموں میں وزن اور قافیہ کا حساب الگ ہے۔ مصرعوں کی کمی بیشی کسی ہوس یا وہم کی بنا پر نہیں۔ میں بے نظمی میں بھی نظم کا قائل ہوں۔ ہر لفظ دوسرے لفظ کے ساتھ ایک دقیق اصول کے تحت جا ملتا ہے۔ میرے لیے آزاد شعر کہنا پابند شعر کہنے سے کہیں زیادہ مشکل ہے۔ میری شاعری کا اصل سرمایہ میرا اپنا درد ہے۔ میرے نقطۂ نظر سے ہر سچے شاعر کے لیے کوئی نہ کوئی درد لازم ہے۔ میں اپنے ہی درد کی خاطر شعر کہتا ہوں۔ میرے نزدیک ہیئت، الفاظ، وزن اور قافیہ کی حیثیت آلات کار کی ہے۔ جنھیں میں بدلنے پر مجبور ہو گیا ہوں، تاکہ یہ آلات میرے اور دوسروں کے درد کے کام آسکیں۔ میری زندگی میں دوسروں کے درد کا حصہ بھی رہا ہے..... میرے مخالف بہت ہیں۔ لیکن جیسے میں نے اپنا محاورہ خود ایجاد کیا ہے لوگوں کو چاہیے کہ وہ بھی یہ محاورہ خود دریافت کریں۔ یہ توفیق رفتہ رفتہ حاصل ہو سکتی ہے لیکن اس کے لیے محنت درکار ہے۔ خاص طور پر میرے ان اشعار کو سمجھنے کے لیے محنت درکار ہے جو میری ذات سے وابستہ ہیں۔ ایسے اشعار ان لوگوں کے لیے مبہم ہیں جن کے حواس شاعرانہ نہیں.....''[1]

---

[1] جدید فارسی شاعری۔ ص: ۸۔۹

نیما یہ بھی کہتا ہے کہ:

''میری نظر میں قافیہ حسن ہے اور مفہوم کو بیش تر واضح کرنے کا وسیلہ۔ قافیہ کلام کی قدرتی موسیقی کو اُجاگر کرتا ہے۔ وزن کا کام مختلف معانی اور احساسات کو ایک ہی سلسلے میں پرونا ہے۔ فن کا تقاضا یہ ہے کہ ہر نظم کے لیے موزوں وزن تلاش کیا جائے، تاکہ مصرعوں کی کمی بیشی کے باوجود کلام دل نشین ہو۔ وزن کو معانی کے تابع ہونا چاہیے، نہ کہ معانی کو وزن کے تابع ....''[1]

ان اقتباسات میں نیما یوشیج نے شاعری، فن، ہیئت، موضوع کے بنیادی محرکات، وزن و قافیہ کی حیثیت اور اہمیت، بحر کے انتخاب میں اس کے پیشِ نظر رہنے والا سب سے اہم مسئلہ کیا ہوتا ہے اس پر بات کرتے ہوئے تقریباً انھیں خیالات کو دہرایا ہے جنھیں راشد ۱۹۴۱ء میں ''ماورا'' کے دیباچے میں لکھ چکے تھے۔

نیما اور میراجی کی خصوصیات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے راشد نے نیما کی ایک خصوصیت یہ بھی نشان زد کی ہے کہ وہ مرئی اور صاف حقیقی تصویروں کے بنانے میں اپنی قوت اور تخلیقی صلاحیت صَرف کرتا ہے۔ لکھتے ہیں:

''نیما علامت سے قطع نظر کر کے اشیا کی عینی اور مرئی اوصاف پر زیادہ توجہ دیتا ہے۔.....وہ میراجی کے مقابلے میں زیادہ حقیقت نگار شاعر ہے۔''[2]

راشد کے یہاں ''ایران میں اجنبی'' کے دوسرے دیباچے میں نیما کے انھیں خیالات کی بازگشت سنائی دیتی ہے جب وہ لکھتے ہیں: ''ان نظموں میں اشیا کو مرئی کرنے کی کوشش زیادہ کی گئی ہے۔'' یا ''اس میں شک نہیں کہ واقعیت خیال کے مقابلے میں کم پائیدار ہوتی ہے۔'' وغیرہ۔

راشد نے تہران کے مجلّہ ''سپید و سیاہ'' کو جو انٹرویو دیا وہ ڈاکٹر تحسین فراقی کی دی گئی اطلاع کے مطابق مجلّے کے شمارہ: ۲۱ میں ۱۳۴۹ھ ش/ ۱۹۷۰ء میں شائع ہوا۔[3] اس میں بھی وہ جدید ایرانی شاعری اور شعرا کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے نیما کی انفرادیت پر سب سے زیادہ زور دیتے ہیں۔ نیما کی حقیقت پسندی کے بارے میں راشد نے یہاں بھی اپنی رائے ظاہر کی ہے۔ لکھتے ہیں:

---

[1] جدید فارسی شاعری۔ ص: ۹

[2] ایضاً۔ ص: ۵

[3] رسالہ بازیافت: ۱۳، ص: ۳۵۵

''نیما کا تخیل واقعیت سے قریب تھا لیکن فروغ اپنا تخیل واقعیت سے دور لے گئی ہے۔ جس قدر نیما کی شاعری میں ایک منطقی تسلسل پایا جاتا ہے، فروغ کی شاعری میں غیر منطقی تسلسل ملتا ہے یعنی وہ شے جو شاعری کا جوہر ہے۔''[1]

یہاں ایک بات ضمناً عرض کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اسی انٹرویو میں راشد شعر کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ ''شعر واقعیت کے حدود اربع سے تخیل کی رہائی کا نام ہے۔''[2] یہ تعریف قابلِ قبول ہے یا نہیں، یہ ایک الگ بحث ہے۔ راشد کی اس تعریف کی روشنی میں کم از کم یہ نتیجہ تو نکلتا ہی ہے کہ نیما شاعری میں حسن کاری سے زیادہ حقیقت کو بہ شکل شعر (منظوم صورت میں) پیش کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔

راشد کو نیما یوشیج کی اس حقیقت نگاری اور واقعیت نے کافی متاثر کیا ہے۔ چنانچہ 'کانتو' میں وہ بھی معاصر زندگی کے مسائل اور واردات کو حقیقت پسندانہ انداز میں پیش کرنے پر زور دیتے ہیں اور شعری محاسن پر کوئی خاص توجہ نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ یہ نظمیں/قطعات محض سادہ بیانیہ ہو کر رہ گئے ہیں۔

راشد کی تخلیقی زندگی میں ایران کے سفر اور قیام کا زمانہ (۱۹۴۴ء تا ۱۹۴۶ء اور ۱۹۶۷ء تا ۱۹۷۴ء) غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ پہلے سفر میں ہی راشد نیما اور دیگر جدید فارسی شاعروں میں ملک الشعرا بہار، ابراہیم پور داؤد، رشید یاسمی، محیط طباطبائی، رعدی آذرخشی، مہدی حمیدی اور کئی دوسرے شاعروں سے اچھی طرح واقف ہو چکے تھے۔ جن کی تخلیقی شخصیت اور شاعری نے راشد پر اپنے گہرے نقوش مرتب کیے۔ ''سپید و سیاہ'' کو دیے گئے انٹرویوں کے ایک سوال کے جواب میں راشد نیما سے متعارف ہونے کے علاوہ ایران کے جدید ادبی منظر نامے سے اپنی آگہی کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''یہ درست ہے۔ میں ۱۹۴۴ء میں تہران میں تھا۔ میں ایک ایرانی دوست کے ہمراہ نیما یوشیج کے گھر کے پاس سے گزر رہا تھا۔ نیما گھر کے باہر کھڑے تھے۔ میرے دوست نے بتایا کہ یہ صاحب نیما ہیں اور پھر بولا: ان حضرت کی چول ڈھیلی ہے اور یہ فارسی شاعری کا ناس مار رہے ہیں۔ میں نے جواباً کہا: اچھا ہوا آپ نے بتایا کیوں کہ اس حساب سے تو میں نے بھی اردو شاعری کا ناس مار رکھا ہے بنا بریں نیما اور مجھ میں مفاہمت کا امکان ہے۔

---

[1] رسالہ بازیافت: ۱۳۔ ص: ۳۶۵

[2] ایضاً۔ ص: ۳۵۹

یہاں یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ ایران میں وارد ہونے کے تھوڑے عرصے بعد ہی میں ملک الشعرا بہار، ابراہیم پورداؤد، رشید یاسمی، محیط طباطبائی، رعدی آذرخشی، مہدی حمیدی اور بہت سے دوسرے ادبا و شعرا سے آشنا ہوگیا تھا۔ میں خود بہت سی ادبی مجالس میں شرکت کرتا تھا، شعر پڑھتا تھا۔''[1]

راشد کے تخلیقی اور ذہنی ارتقا کو ایران کے جدید فارسی شاعروں اور بالخصوص نیما یوشیج نے کس قدر متاثر کیا اس کا ایک مزید حوالہ راشد کی نظم ''خود سے ہم دور نکل آئے'' میں ہوئے۔ ترمیم و اضافے سے پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ راشد نے یہ نظم ۱۳ر فروری ۱۹۵۵ء میں ''میں'' کے عنوان سے کہی تھی۔ یہ نظم ذات کے کرب، اور اگر ''میں'' کو کسی خطۂ ارض کا استعارہ مان لیا جائے تو ایک ملک/قوم کی غم انگیز، زوال یافتہ صورت حال کو نمایاں کرتی ہے۔ معنی کا یہ استنباط کہ ''میں'' فرد کی ذات (Igo) کا استعارہ ہے۔ نظم کی دوسری شکل ''خود سے ہم دور نکل آئے'' سے ہوتا ہے۔ یہ نظم اپنی پہلی اور خام صورت میں فرد کی انفرادیت اور ذات کی افسردگی پر ختم ہوتی ہے۔

۱۹۶۹ء میں ''ایران میں اجنبی'' کی دوسری اشاعت کے وقت راشد نے اس کے متن میں ترمیم کی اور عنوان بھی بدل دیا۔ اب یہ نظم اس خیال پر مرکوز ہوگئی کہ فرد اگر اپنے غموں سے نجات چاہتا ہے تو اسے خود کو ''میں'' یعنی اپنی ذات کی فکر سے نکل کر ''ہم'' یعنی اجتماعی اور معاشرتی منزل تک لانا ہوگا۔ معاشرے کے لیے اپنی ذمہ داری کا احساس اگرچہ راشد کے پہلے مجموعہ (ماورا) میں بھی ہے لیکن نیما اور دوسرے جدید فارسی شاعروں کے اثر سے یہ عنصر دوسرے مجموعے (ایران میں اجنبی) کی نظموں میں اور بھی مستحکم ہوگیا ہے۔



راشد کا تیسرا مجموعہ کلام ''لا = انسان'' جنوری ۱۹۶۹ء میں ''المثال'' کی طرف سے شائع ہوا۔ اس میں کل بیالیس نظمیں ہیں۔ ''حسن کوزہ گر'' اس مجموعہ کی پہلی نظم ہے۔ راشد نے اسی عنوان سے تین اور نظمیں کہی ہیں جو ان کے چوتھے مجموعہ ''گمان کا ممکن'' میں شامل ہیں۔

نظم ''حسن کوزہ گر'' کی تفصیل ڈاکٹر آفتاب احمد کی کتاب ''ن۔م۔راشد (شخص اور شاعر)'' سے فراہم ہوتی ہے۔ اس کتاب میں راشد کی چند نظموں کی ایک فہرست شامل ہے جس میں ہر نظم کی تخلیق کا

---

[1] رسالہ بازیافت: ۱۳، ص: ۳۶۳۔۳۶۴

زمانہ بھی درج ہے۔ یہ فہرست دراصل راشد کے اپنے تیار کردہ مسودے کا عکس ہے۔ مندرج نظموں کے آخر میں راشد کا دستخط بھی موجود ہے۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ جن بارہ نظموں کی فہرست بنائی گئی ہے، اس کے سرورق پر راشد نے لکھا: ''ن۔م۔راشد کی نظمیں (ایران میں اجنبی کے بعد)''، ''حسن کوزہ گر'' راشد کی نظموں کے مذکورہ مسودہ میں شامل ہے اور اس کی تخلیق کا زمانہ اگست ۱۹۵۵ء لکھا ہے۔

مجموعہ کی دوسری نظم ''مہمان'' ہے۔ اس کا ذکر بھی نظموں کی مذکورہ فہرست میں ہے جس کی تعمیر و تشکیل کا زمانہ اپریل ۱۹۵۷ء ہے۔

ایک نظم ''ریگ دیروز'' کے عنوان سے ہے۔ اس کا ذکر جمیل جالبی کے مضمون ''ن۔م۔راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتیں'' میں آیا ہے۔ جمیل جالبی کا یہ مضمون راشد کی تخلیقی کاوش اور اپنی نظموں کو بہتر اور فنی لحاظ سے پختہ بنانے کے لیے ان کی مسلسل محنت اور کوشش سے متعلق ہے۔ چنانچہ بحث کے لیے راشد کی ان نظموں کو منتخب کیا گیا ہے جس میں ترمیم و اضافہ ہوتا رہا ہے۔ ''ریگ دیروز'' ایسی ہی نظموں میں سے ایک ہے۔ جمیل جالبی نے نظم کو غیر ترمیم شدہ پہلی صورت میں نقل کیا ہے جس کے آخر میں ۱۷ر جولائی ۱۹۵۵ء کی تاریخ لکھی ہوئی ہے۔

فہرست میں ''ریگ دیروز'' کے بعد نظم ''ایک اور شہر'' ہے، جس کے متعلق کسی بھی قسم کی معلومات دستیاب نہیں ہے۔ ''ایران میں اجنبی میں'' ایک نظم ''شہر'' کے عنوان سے شامل ہے اس نظم ''ایک اور شہر'' کے عنوان سے خیال ہوتا ہے کہ یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' میں شامل نظم کا تواتر (Sequence) ہے۔ اس کے بعد کی نظم ''ابولہب کی شادی'' کی تخلیق کا زمانہ ستمبر ۱۹۵۵ء ہے۔[1] سعادت سعید کو دیے گئے انٹرویو میں ایک سوال کے جواب میں راشد نے نظم کے بنیادی خیال کی وضاحت کرتے ہوئے کہا:

> ''جیسا کہ آپ نے خود کہا کہ ابولہب تو اپنے وطن کو پلٹتا ہے۔ اسے ایلیانیشن نہیں کہا جا سکتا البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ اس کی شناخت پرانے حوالے سے نہ کی جائے بلکہ نئے حوالے سے اسے پہچانا جائے۔ اس کا وطن سے دوبارہ فرار اسی پس منظر میں ہے۔''[2]

ایک نظم ''دل مرے صحرا نوردی پر دل'' ہے، جس کی کوئی تفصیل نہیں ملتی۔ ہاں راشد کی معروف نظم ''اسرافیل کی موت'' کے تعلق سے کچھ باتیں ڈاکٹر آفتاب احمد کی زبانی معلوم ہو جاتی ہیں۔ آفتاب احمد کو

---

[1] ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)، ص:۱۳۶

[2] مقالاتِ راشد۔ ص:۳۸۶

یہ نظم راشد نے خود سنائی تھی اور اس کی ایک نقل اپنے قلم سے لکھ کر دی تھی۔ آفتاب احمد نے اس نقل کا عکس اپنی کتاب ''ن۔م۔راشد (شخص اور شاعر)'' میں شامل کیا ہے۔ نظم کے اختتام پر راشد کا دستخط مع تاریخ ۱۹ر مئی ۱۹۶۱ء موجود ہے۔

''اسرافیل کی موت'' کے بعد راشد کی ایک نظم ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کے عنوان سے ہے۔ آفتاب احمد نے اپنی کتاب میں اس نظم کے متعلق لکھا ہے کہ راشد نے انھیں ۲۲ر مئی ۱۹۶۲ء کے ایک خط میں اطلاع دی ہے کہ جس نظم کا آغاز پاکستان میں ہوا تھا وہ مکمل ہو چکی ہے اور خط کے ساتھ بھیجی جا رہی ہے۔ خط میں نظم کا نام نہیں لکھا۔ آفتاب احمد نے اپنے فٹ نوٹ (Footnote) میں یہ وضاحت کی ہے کہ راشد کا اشارہ جس نظم کی طرف ہے وہ ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' ہے۔ راشد نے جو خط لکھا اس میں نظم کے بعض پہلو پر روشنی بھی ڈالی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''وہ نظم جس کی پاکستان میں بسم اللہ ہوئی تھی خدا خدا کر کے مکمل ہو گئی۔ اس خط کے ساتھ بھیج رہا ہوں۔ امید نہیں ٹائپ میں نظم کو پڑھنا تمہارے لیے کچھ مشکل ہوگا۔ دوسرے صفحے پر کچھ ایشیائیوں کچھ فرنگیوں اور روسیوں کی طرف اشارات ہیں۔ جن کے ''خوابوں'' سے الگ خواب دیکھنا چاہتے ہیں۔''[1]

نظم ''تعارف'' کے سلسلے میں صرف اس کا زمانۂ تخلیق ملتا ہے۔ آفتاب احمد نے اپنی کتاب کے آخری حصے میں بعض وہ نظمیں شامل کی ہیں جن کا ذکر ان کے نام راشد کے خطوط میں آیا ہے۔ اس میں مذکورہ نظم بھی شامل ہے جس کے آخر میں ۱۲ر جون ۱۹۶۲ء کی تاریخ رقم ہے۔[2]

نظم ''اندھا جنگل'' کے متعلق معلومات، آفتاب احمد کے وضاحتی نوٹ کے ذریعہ ہوتی ہے۔ آفتاب احمد کے نام راشد نے ایک خط ۲۵ر جون ۱۹۶۲ء میں لکھا۔ پتہ غلط ہونے کی وجہ سے یہ خط راشد کے پاس واپس لوٹ آیا جسے انھوں نے دوبارہ ۲ر جولائی ۱۹۶۲ء میں پوسٹ کیا۔ اس بار خط کے ساتھ راشد نے اپنی نظم ''اندھا جنگل'' بھی منسلک کر دی، لیکن خط کے متن میں نظم کا عنوان نہیں لکھا۔ عنوان کی وضاحت آفتاب احمد نے کی ہے۔[3]

---

[1] ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)۔ ص: ۱۱۶۔۱۱۷

[2] ایضاً۔ ص: ۱۲۶

[3] ایضاً۔ ص: ۱۲۲

نظم کی تخلیق ۲۵ر جون سے ۲ر جولائی ۱۹۶۲ء کے درمیان ہوئی۔ یہ بات اس بنیاد پر کہی جاسکتی ہے کہ ایک ہی خط جو ۲۵ر جون کو بھیجا گیا تھا وہی ۲ر جولائی کو بھی ارسال کیا گیا۔ راشد نے خط کے متن میں کوئی ترمیم نہیں کی سوائے اس اضافے کے کہ:

''میں نے پتہ غلط لکھ دیا تھا۔ آج یہ خط لوٹ آیا ہے۔ اسے دوبارہ پوسٹ کر رہا ہوں۔ ایک تازہ نظم منسلک ہے۔''[1]

نظم ''زندگی اک پیرہ زن'' کے بارے میں اطلاع راشد کے ایک خط سے فراہم ہوتی ہے۔ انھوں نے آفتاب احمد کو یہ خط ۲۵ر جون ۱۹۶۲ء میں لکھا جس میں نظم کا محرک، اس کے موضوع اور بعض دوسری متعلقہ باتوں کی وضاحت بھی کی۔ لکھتے ہیں:

''زندگی اک پیرہ زن'' شروع تو اس عام مشاہدے سے ہوتی ہے جو تمھیں بھی بار بار پیش آیا ہوگا۔ یعنی گلی میں کاغذ اور دھجیاں جمع کرتی ہوئی کوئی دیوانی بڑھیا۔ زندگی کے ساتھ اس کی تشبیہ کا خیال ''ذاتی حادثے'' کی بنا پر نہیں بلکہ اس سوچ کی بنا پر جو مجھے اکثر مضطرب رکھتی ہے کہ ہم کس قدر ماضی پرست لوگ ہیں۔ ماضی کے سرمایے کو (کاغذوں کی بالیاں) کس قدر سینے سے لگائے رکھتے ہیں، اس کے پیچھے کس قدر دیوانہ وار دوڑتے ہانپتے ہیں۔ پھر نگاہیں اپنے ہی قدموں تک آکر رک جاتی ہیں کیوں کہ وہیں، صرف اپنی تہذیب میں وہ دفینے نظر آتے ہیں جن کا وجود نہیں۔ دفینوں کی جگہ ایک پرانا، گہرا، سونا کنواں ہے جس میں سنگ ریزے ہیں اور جس میں ہماری اپنی صدا گونج کر رہ جاتی ہے۔ مقصد یہ تھا کہ ماضی پرستی دیوانگی سے زیادہ نہیں۔ اور تاریخ نگاری، یا تاریخ پر ناز، یا ماضی کی ''تحقیق و تدقیق'' بے کار مسئلے ہیں۔''[2]

''زندگی اک پیرہ زن'' کے بعد چار نظمیں—''بوئے آدم زاد''، ''گداگر''، ''اظہار اور نارسائی'' اور ''آرزو راہبہ ہے'' کے عنوان سے ایسی آتی ہیں جن کی اطلاع نہیں ملتی۔ ''آرزو راہبہ ہے'' کے بعد مجموعہ میں ترتیب کے لحاظ سے تین نظمیں ہیں جن کا ذکر ایک ساتھ ایک ہی خط میں آیا ہے۔ راشد نے یہ

۱۔ ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)۔ ص:۱۲۲

۲۔ ایضاً۔ ص:۱۲۱

خط غلام عباس کے نام ۱۷ر اکتوبر ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا، جس میں نظم 'تمنا کے تار'، ''زندگی سے ڈرتے ہو' اور ''ہم کہ عشاق نہیں'' کو کسی رسالے میں چھپوانے کی بات کی۔ لکھتے ہیں:

''اس خط کے ساتھ تین نظمیں بھیج رہا ہوں۔ (۱) ''ہم کہ عشاق نہیں' (۲) ''تمنا کے تار' (۳) ''زندگی سے ڈرتے ہو۔

اگر ''نیا دور'' میں چھپ سکیں تو مناسب ہے ورنہ تم اپنی مرضی سے کسی اور اچھے رسالے میں چھپوا دو۔''[۱]

غلام عباس کو ۱۷ر اکتوبر کو لکھے گئے خط کے ایک مہینے بعد ۱۸ر نومبر ۱۹۶۶ء کو راشد نے جمیل جالبی کے نام ایک خط لکھا جس سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ تینوں نظمیں جو غلام عباس کو بھیجی گئی تھیں ''نیا دور'' میں اشاعت کے لیے قبول کر لی گئیں۔ دوسرے یہ کہ اس ایک مہینے میں راشد نے دو نئی نظمیں بہ عنوان ''اے غزال شب'' اور آنکھیں کالے غم کی'' کہیں۔ نظم ''زندگی سے ڈرتے ہو' اور ''آنکھیں کالے غم کی'' احتجاجی قسم کی تخلیق تھیں جن میں موجودہ سیاسی/ معاشرتی نظام کو بدلنے کی خواہش کا اظہار ہوا ہے۔ شاید اس وقت پاکستان کے ملکی حالات ایسے نہ تھے کہ یہ نظمیں شائع ہوتیں۔ لہٰذا راشد نے جمیل جالبی کو یہ مشورہ دیا کہ فضا کے سازگار ہونے تک ان کی اشاعت ملتوی رکھی جائے۔ لکھتے ہیں:

''دو نظمیں بھیج رہا ہوں۔ اب آپ کے پاس پانچ نظمیں ہو گئیں۔ سب کو چھاپنے کی ضرورت نہیں۔ انتخاب کر لیجیے شاید ''زندگی سے ڈرتے ہو' اور ''آنکھیں کالے غم کی'' ایسی نظمیں ہوں جن کی اشاعت ملتوی ہو سکے۔ فضا کا رنگ آپ مجھ سے زیادہ پہچانتے ہیں کہ جس کالے کوسوں پڑا ہوں۔ تاہم ''تمنا کے تار'، ''ہم کہ عشاق نہیں''.....اور ''اے غزال شب'' نسبتاً ''پاک'' ہیں اور اوّل الذکر دو نظموں سے ایک حد تک بہتر ہے۔''[۲]

نظم ''وہ حرف تنہا'' اور ''بے پر و بال'' کی تفصیل جمیل جالبی کے نام ایک خط مورخہ ۱۳ر اپریل ۱۹۶۷ء میں ملتی ہے۔ راشد نے لکھا:

---

[۱] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص: ۲۷

[۲] ایضاً۔ص: ۱۸۰

> ''حیرت ہے کہ اس سے پہلے مضمون اور نظم ''وہ حرف تنہا''.....کے بارے میں آپ کا خط مجھ تک نہ پہنچ سکا۔...اس خط کے ساتھ بے پروبال کا ایک اور نسخہ بھیج رہا ہوں۔ اس میں کچھ ترمیم کی گئی ہے۔''[1]

نسیم عباس احمر نے راشد کے خطوط کا جو مجموعہ مرتب کیا ہے اس میں جمیل جالبی کے نام ۱۳/اپریل سے پہلے ۶/دسمبر ۱۹۶۶ء کا خط ملتا ہے۔ اس خط میں راشد کی کسی تخلیق کا ذکر نہیں آیا ہے۔ نیز یہ کہ راشد نے اپنے دوسرے احباب کو جو خطوط لکھے ان میں بھی کوئی خط ۶/دسمبر ۱۹۶۶ء اور ۱۳/اپریل ۱۹۶۷ء کے درمیان کا نہیں ہے۔ قیاس ہے کہ یہ نظمیں اسی درمیانی زمانے میں کہی گئی ہوں گی۔

''بے پروبال'' کے بعد ایک نظم ''ہمہ تن نشاط وصال ہم'' کے عنوان سے ہے۔ اس کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ البتہ اس کے بعد کی چھ نظموں کا تفصیلی ذکر راشد کے ایک خط میں آیا ہے۔ جس میں نظموں کی تخلیق کا زمانہ، مقام تخلیق اور ان کے موضوعات کی وضاحت کی گئی ہے۔ یہ نظمیں — ''گرد باد''، ''افسانۂ شہر''، ''میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو''، ''مسکراہٹیں''، ''زمانہ خدا ہے''، ''بے مہری کے تابستانوں میں'' ہیں۔ ۱۷/فروری ۱۹۶۸ء کے خط میں جمیل جالبی کو لکھتے ہیں:

> ''اس خط کے ساتھ چھ تازہ نظمیں بھیج رہا ہوں جو تہران آ کر لکھی ہیں شاید ''نیا دور'' کے کام کی ثابت ہوں۔''[2]

اس اطلاع کے بعد خط میں مذکورہ چھ نظموں کا تفصیلی ذکر ہے۔ واضح ہے کہ یہ نظمیں ایران میں کہی گئیں۔ لیکن راشد امریکہ سے ایران کب پہنچے اس کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ جمیل جالبی کے نام راشد کا ایک خط ۱۳/اپریل ۱۹۶۷ء کا ہے جو امریکہ سے لکھا گیا تھا۔ اس کے بعد دوسرا خط جو انھوں نے لکھا وہ ۱۷/فروری ۱۹۶۸ء کا ہے اور جس میں مذکورہ نظموں کے متعلق گفتگو ملتی ہیں۔ چنانچہ یہ بات تو طے ہے کہ ۱۳/اپریل ۱۹۶۷ء کے بعد ہی راشد تہران پہنچتے ہیں اور چھ کی چھ نظمیں مذکورہ زمانے کے بعد سے ۱۷/فروری ۱۹۶۸ء کے وسط میں تخلیق ہوئیں۔

نظموں کی وضاحت اور اطلاع ترتیب وار ذیل میں پیش کی جاتی ہے:

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۸۲

[2] ایضاً۔ص:۱۸۳

نظم ''گرد باد'' کے متعلق راشد نے لکھا:

''اس میں جنگ، ہر جنگ کے خلاف احساسات کا اظہار ہے۔''[1]

نظم ''افسانۂ شہر'' (خط میں نظم کا عنوان ''فسانہ شہر'') کے مرکزی خیال اور اس کے مختلف بندوں کی وضاحت کرتے ہوئے راشد نے کہا:

''یہ نظم گویا پاکستان کا افسانہ ہے، یا ہر نو آباد ملک کا۔ پہلے بند کے تین مصرعوں میں پاکستان کی تخلیق اور چوتھے سے چھٹے مصرعے میں تازہ ''انقلاب'' اور اصلاح کی مساعی۔ دوسرے بند میں اسباب کی طرف اشارہ ہے کہ خود لوگ بدلنے پر رضا مند نہیں اور صرف اپنے ''آج'' میں زندہ رہنا چاہتے ہیں۔ اپنے ''کل'' تک پہنچنے کی خواہش یا جسارت نہیں رکھتے۔''[2]

نظم ''میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو'' کے بنیادی خیال پر روشنی ڈالتے ہوئے راشد نے کہا:

''اس نظم میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ قدیم شاعر اپنے ہی ذات کے خلفشار میں گم ہے لیکن ہمارے موجودہ زمانے میں شاعر ان ہنگاموں کی طرف توجہ دینے پر مجبور ہے جو اس کی ذات کے اندر در آئے ہیں۔ (صفحہ نمبر ۹ پر پہلے دو مصرع (مصرعے) میؔر کے، دوسرے دو مصرعے غالبؔ کے اور تیسرے تین مصرعے میرا جیؔ کے ہیں)۔''[3]

نظم ''مسکراہٹیں'' کے متعلق لکھتے ہیں:

''اس نظم میں ہنگامی مسرت اور دور رَس مسرت کا تقابل منظور ہے۔''[4]

''زمانہ خدا ہے'' ایک فلسفیانہ نظم ہے۔ راشد کے جس خط سے ان نظموں کے حوالے دیے جا رہے ہیں اس میں یہ نظم ''زمانہ'' کے عنوان سے ہے۔ موضوع کی وضاحت کرتے ہوئے راشد لکھتے ہیں:

''یہ نظم وقت کے بارے میں چند نیم فلسفیانہ خیالات کا اظہار ہے یعنی حال جس سے ہمارا رشتہ ہے اور جس رشتہ کا ہمیں سب سے زیادہ احساس ہے، وہی سب سے زیادہ نازک رشتہ ہے۔

۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۸۳

۲۔ ایضاً۔ص:۱۸۳

۳۔ ایضاً۔ص:۱۸۴

۴۔ ایضاً۔ص:۱۸۴

اصل رشتہ اس ماضی کے ساتھ ہے جس میں انسان نمودار ہوا۔ اس مستقبل کے ساتھ جہاں انسان کو پہنچنا ہے۔''[1]

نظم ''بے مہری کے تابستانوں میں'' کی تفصیل بیان کرتے ہوئے راشد نے لکھا کہ:

''اس نظم میں ان بنیادی اختلافات کا ذکر ہے جو ہمیشہ پائے گئے ہیں، اور جن کی وجہ سے انسانی دنیا میں بے مہری اور بیگانہ پن پیدا ہوتا ہے۔ اور اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ ان اختلافات کو رفع کرنے کا وسیلہ صرف حرف و معنی کا وہ آہنگ ہے جو نایاب ہوتا جا رہا ہے اور جسے حاصل کرنا ''بشارت'' کا درجہ رکھتا ہے۔''[2]

مذکورہ آخری نظم ''بے مہری کے تابستانوں میں'' کے بعد مسلسل پانچ نظمیں ایسی ہیں جن کی کوئی اطلاع فراہم نہیں ہوئی۔ ان نظموں میں ''مری مور جاں''، ''بے صدا صبح پلٹ آئی ہے''، ''تسلسل کے صحرا میں''، ''دیوار'' اور ''پیرو'' شامل ہیں۔ نظم ''پیرو'' کے بعد مجموعہ کی آخری سات نظمیں ہیں، جن میں سے محض تین نظموں کا ذکر ایک خط میں آیا ہے۔ لیکن یہ ذکر نظم کی تخلیق کے سلسلے میں کسی حوالے کی مدد نہیں کرتا بلکہ ''لا = انسان'' میں بعض نظموں کو شامل کرنے اور بعض کو حذف کرنے کے ضمن میں آیا ہے۔

لا = انسان کا مسودہ تیار کرتے ہوئے راشد نے جو نظمیں شامل اور جنھیں مجموعہ سے خارج کر دیا اس کا ذکر کرتے ہوئے غلام عباس کے نام ۲۳ ستمبر ۱۹۶۸ء میں ایک خط لکھا:

''حرف نا گفتہ'' اور ''سال گرہ کی رات''، نکال دی ہے۔ ''وہی کشف ذات کی آرزو'' اور ''رات خیالوں میں گم'' شامل کر دی گئیں۔ صفحہ ۸۷ بدلا جا چکا۔''[3]

''حرف نا گفتہ'' کو راشد نے ''ایران میں اجنبی'' کے دوسرے ایڈیشن میں شامل کر دیا۔ جب کہ ''سال گرہ کی رات'' اور باقی دونوں نظمیں ''لا = انسان'' میں رکھی گئیں۔ ''لا = انسان'' میں شامل ان نظموں کے علاوہ چار نظمیں اب بھی رہ جاتی ہیں جن کی کوئی تفصیل دستیاب نہیں ہے۔ یہ نظمیں ''نئی تمثیل''، ''اس پیڑ پہ ہے یوم کا سایہ''، ''چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے'' اور ''ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے'' کے عنوان سے ہیں۔

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ ص: ۱۸۴

[2] ایضاً۔ ص: ۱۸۳ [3] ایضاً۔ ص: ۷۳

نظم ''رات خیالوں میں گم'' لا = انسان کی آخری نظم ہے۔ مسودہ کی ترتیب سے متعلق خط میں راشد نے اس کا ذکر کیا ہے۔



دیباچہ اور پیش لفظ کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں تخلیق کار اپنی یافت تخلیق کی نوعیت و انفرادیت، اس میں کیے گئے تجربات اور بعض دفعہ وہ (اگر ناقد ہے تو) اپنے تجربے کا جواز بھی پیش کرتا ہے تاکہ قاری اور اس کے درمیان ایک ذہنی نسبت قائم ہو سکے۔ راشد نے اپنی تخلیقات کے دیباچہ میں یہ سب کچھ کیا ہے جس کی مثالیں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچوں میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ لیکن اپنے تیسرے مجموعہ ''لا = انسان'' کے لیے انھوں نے دیباچہ نویسی کے روایتی انداز کو ترک کر کے ایک ''مصاحبہ'' شامل کیا جو امریکہ کی بعض یونیورسٹی کے اردو طلبا کے ذریعہ راشد سے ان کی شاعری، معاصر شعرا کے متعلق خیالات اور نئے شعری رجحانات کے بارے میں لیا گیا انٹرویو ہے۔ اس میں ''ماورا'' یا ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچہ کی طرح کسی خاص مسئلے سے گفتگو نہیں ہے بلکہ عمومی طور پر ''ماورا'' سے ''لا = انسان'' تک کی شاعری میں فکر و خیال، فن کارانہ ندرت، رجحانات، ''ماورا'' کی بعض نظموں کے حوالے سے راشد پر ہونے والی تنقید اور اس تنقید کے جواب میں راشد کے جوابات درج ہیں۔ فن اور تکنیک کے اعتبار سے اس مجموعہ میں راشد نے کچھ نئے تجربے ضرور کیے ہیں جو اردو نظم میں اپنا انفرادی مقام رکھتے ہیں۔ مصاحبہ میں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کے حوالے سے جو گفتگو ملتی ہے اس میں اکثر پچھلی باتوں اور خیالات کا اعادہ ہوا ہے۔ البتہ راشد نے اپنی شاعری کے متعلق بات کرتے ہوئے بعض ان نکات کی طرف اشارہ کیا ہے جس سے ان کی ذہن سازی کرنے والے عناصر اور نظم میں خیالات کی مناسب ترین پیش کش کے لیے ان کی جانب سے ہونے والی تجرباتی کوشش آشکار ہوتی ہے۔



''عشق'' اردو شاعری ہی کا نہیں بلکہ مشرق میں شاعری کا بنیادی موضوع رہا ہے اور اس پر دفتر کے دفتر سیاہ کیے گئے ہیں۔ عرب کے دور جاہلی کی شاعری میں عشق اپنی اصل میں عورت اور مرد کے درمیان کشش اور ان کے جذباتی و جسمانی روابط کا نام تھا اور وہ اس کا اظہار شاعری میں بغیر کسی خوف کے اسی طرح

کرتے تھے۔ ایران میں تصوف کے اثر سے ''عشق'' کی دو قسمیں ہوگئیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی۔ اس میں دوسری نوع کو پہلے پر ترجیح دی گئی۔ عشق حقیقی کو اعلیٰ و ارفع تصوّر کیا گیا کیوں کہ اس نے مادّی کائنات سے اپنا رشتہ توڑ کر ایک ماورائی حقیقت سے خود کو وابستہ کرلیا تھا۔ چنانچہ تقدس اور پاکیزگی کا خیال بھی اس سے مربوط ہوگیا۔ عشق کے اس تصوّر نے اس زمانے کے ادب پر گہرا اثر ڈالا۔

اردو شاعری جو اپنی اصل میں فارسی کی ادبی روایات ہی پر قائم ہے، اس میں بھی عشقِ حقیقی کے تصوّر نے ایسا غلبہ پایا کہ برس ہا برس کے بعد شاعروں نے جب زندگی کے مادی رُخ کی طرف نگاہ کی اور عشق کے مادّی پہلو کو نمایاں کیا تب بھی تقدس اور عظمت کا سایہ اس سے ایسا لگا رہا کہ اس جذبہ کا طبعی اظہار نہ ہوسکا۔ اپنے زمانے میں غالبؔ و مومنؔ اور پھر بیسویں صدی میں حسرتؔ و فراقؔ کی شاعری میں عشق کی بتدریج بدلتی ہوئی تصویریں پیش کی گئیں۔ لیکن یہ سبھی، عاشق و معشوق کے بدلتے ہوئے معاملات اور عشق کی بدلتی ہوئی قدر کے اظہار سے آگے بڑھ کر جسم و روح کی سیرابی سے حاصل ہونے والے سکون یا تشنگی کی صورت میں فرد کی ٹوٹتی ہوئی شخصیت اور اس میں راہ پانے والی بے اعتدالی کو پیش نہ کرسکے۔ راشدؔ اور اس کے معاصرین نے اس جانب توجہ کی۔ ان کے نزدیک انسانی زندگی کا ہر پہلو قابلِ قدر ہے بشرطیکہ اس میں فرد کی تعمیر اور تکمیل کا عنصر موجود ہو۔ چنانچہ راشد نے ''عشق'' کے رومانی تصوّر کو رد کیا اور کامل عشق اسے قرار دیا جو روح اور جسم کے مابین ہم آہنگی پیدا کرکے فرد کو داخلی طور پر ٹوٹنے سے بچالے۔ عشق کا مادّی اور جنسی شعور راشد کو اس کے ماحول نے بخشا تھا۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> ''جہاں دلّی اور لکھنؤ کے اکثر شاعروں کی عشقیہ روح ایرانی تھی، پنجاب کے شاعر اپنی عشقیہ روح کے لیے ان سرچشموں کے محتاج تھے جو پنجابی شاعری نے انھیں بخشے تھے۔ چنانچہ فارسی لغت کی فراوانی کے باوجود میری شاعری کی روح فارسی یا قدیم اردو شاعری کی عشقیہ روح نہیں۔ بلکہ پنجاب کی روح ہے، لیکن اس پنجاب کی جس میں، میں نے آنکھ کھولی تھی..... جس زمانے میں، میں نے پرورش پائی خود پنجاب میں عشق کے تمام ابعاد بدل چکے تھے۔ وہ عشق جو تصوف پر قائم تھا اور جو اپنی تمام اصطلاحات جاگیرداری کی لغت سے کسب فیض کرتا تھا میرے لیے اجنبی تھا۔''[1]

---

[1] مصاحبہ، لا = انسان۔ ص:۴

مصاحبے میں پوچھے گئے ایک سوال کے جواب میں راشد نے بتایا کہ ''عشق، سیاست اور مذہب'' ان کی نظموں میں اکثر پس منظر کے طور پر آئے ہیں۔[1] راشد کے یہاں عشق ساری زندگی پر محیط ہے، اس کی ہمہ گیری اور وسعت ایسی ہے کہ تمام انسانی افعال اور حرکات کی بنیاد اسی پر ہے۔ بہ قول راشد:

''مختلف قسم کے تاثرات کے لیے شاید موضوع تو ہر شاعر اور ہر فن کار کا عشق کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ کبھی عورت کا عشق، کبھی اپنی ذات کا، کبھی فطرت کا، کبھی اپنی قوم کا، کبھی انسانیت کا، اور ہزاروں اور چیزوں کا عشق۔ کیوں کہ یہ سب زندگی کے عشق ہی کے مختلف رنگ ہیں، اور زندگی سے عشق کیے بغیر شعر کہنا مشکل ہے۔''[2]

''ماورا'' سے ''لا=انسان'' تک کی شاعری میں عشق کے بدلتے ابعاد کا تفصیلی ذکر کرتے ہوئے راشد نے لکھا:

''میری ابتدائی نظموں میں زندگی سے یہ عشق عورت کے عشق کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ ابتدا میں یہ عشق رومانی قسم کا لگاؤ ہے اور یہی اس دور کا رواج تھا۔ لیکن مجھے یہ احساس ہونا شروع ہوا کہ رومانی عشق محض یک طرفہ عشق ہے اور جتنا ناکام ہو اتنی ہی ''عزت'' پاتا ہے...... مجھے اصرار ہے کہ تندرست عشق وہی ہے جس کے اندر انسان کی جسمانی اور ذہنی تخلیق کے عمل کو دوام بخشنے کی صلاحیت ہو۔ اور عشق کی تخلیقی قوت کا اظہار جسم اور روح کے آہنگ کے بغیر ممکن نہیں۔ ''ماورا'' کے آخر تک پہنچتے پہنچتے میری نظموں میں اس عشق میں نئے نئے بعد پیدا ہوئے ہیں، جو ''ایران میں اجنبی'' کی اور تیسرے مجموعہ کی اکثر نظموں میں بھی نظر آتے ہیں...... میری نظموں میں جو خارجی مسائل کا ذکر ملتا ہے...... وہ بھی زندگی کے ساتھ عشق ہی کا ایک رُخ ہے۔ بلکہ سیاست اور مذہب سب زندگی کے ساتھ عشق کے رُخ ہیں۔ بلکہ بعض نظموں میں بعض نقادوں نے جس ''غصے'' یا ''درشتی'' کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بھی زندگی ہی کی تابناکی اور شگفتگی دیکھنے کی شدید تمنا کا پرتو ہے۔''[3]

---

[1] مصاحبہ، لا=انسان۔ ص: ۲۲

[2] ایضاً۔ ص: ۲۲

[3] ایضاً۔ ص: ۲۲

مصاحبے میں راشد نے اپنی نظموں کے نسائی کرداروں کے حوالے سے بھی گفتگو کی ہے۔یہ کردار مختلف سماجی اور معاشرتی حیثیت رکھتے ہیں اور اردو کی روایتی شاعری کے نسائی کرداروں سے قطعی مختلف ہیں۔ان میں معشوق،طوائف،کاروباری زندگی میں ساتھ رہنے والی ہم کار عورت اور بہت سی دوسری عورتیں شامل ہیں۔راشد نے اپنی نظموں کے نسائی کرداروں کو''اس وقت کے ہندوستان کا مربوط استعارہ'' کہا ہے۔یعنی یہ کردار اس زمانے کی ترجمانی کرتے ہیں جس میں وہ زندگی گزار رہے تھے۔''مربوط استعارہ'' کے ترکیب کی وضاحت کرتے ہوئے راشد نے لکھا:

> ''جس زمانے میں، میں نے پرورش پائی ہندوستان اجنبی حکومت کے پنجوں سے نکلنے کے لیے جدوجہد کر رہا تھا۔شروع ہی سے میرے نزدیک اس آزادی کی جدوجہد کی غایت فرد کی آزادی تھی۔کیوں کہ غلامی نے فرد کی اخلاقی اور نفسیاتی زندگی میں ایک خلا پیدا کر رکھا تھا، اور وہ خلا زشتی اور شر سے بھرنے لگا تھا۔غلامی فرد کی قیمت اور قامت دونوں کو کم کر دیتی ہے۔اس قسم کی زندگی میں عشق اور فکر دونوں کوتاہ اور کم مایہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔فرد کو اپنے نشو و نما کے لیے جس داخلی اور خارجی ہم آہنگی کی ضرورت ہے اسے غلامی درہم برہم کر کے رکھ دیتی ہے۔چنانچہ میری نظموں کے تمام کردار ـــــ ان میں عورتوں کے کردار بھی شامل ہیں۔اس اخلاقی اور نفسیاتی فساد کا شکار ہیں۔ان کی زندگی میں وہ ہم آہنگی مفقود ہے جو ان کی ذات کی تقویت اور تکمیل کی طرف رہ نمو ہو۔اس طرح یہ نظمیں اس زمانے کے ہندوستان کا''مربوط استعارہ''ہیں۔''[1]

گویا یہ سب زندگی کی وہ تصویریں ہیں جن سے تجرباتی سطح پر راشد کا تعلق رہا ہے اور جنھوں نے تخلیقی شعور و لاشعور کا حصہ بن کر اپنے اظہار کے لیے انھیں داخلی طور پر مجبور کیا ہے۔

راشد کی شاعری اور خود ان کی ذات کو جہاں فراری، جنسیت زدہ اور مریضانہ ذہنیت کا حامل قرار دیا گیا وہیں بعض ناقدین نے ان کی تخلیقات میں''ابہام'' کی شکایت بھی کی۔راشد اپنی نظموں کے مبہم ہونے کو تسلیم کرتے ہیں اور ساتھ ہی''ابہام'' کو ایک اضافی اصطلاح سمجھتے ہیں جو مختلف افراد کے لیے مختلف حیثیت رکھتی ہے۔راشد کے نزدیک ابہام کی بنیاد الفاظ کے غریب اور نامانوس ہونے پر نہیں ہے

[1] مصاحبہ،لا=انسان۔ص:۵

بلکہ اس انفرادی تجربے پر ہے جو سب پر یکساں وارد نہیں ہوتا یا جسے سب ایک ہی طرح محسوس نہیں کر سکتے۔ لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک یہ اعتراض محض سہل پسندی کی دلیل ہے۔ ورنہ جن لوگوں کو بعض پیچ در پیچ وارادات کے اظہار میں اظہار اور نارسائی کی مشکلات سے سابقہ پڑا ہے وہ بخوبی جانتے ہیں کہ ابہام یا نام نہاد ابہام سے شاعر کو مفر نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ابہام اضافی اصطلاح ہے۔ ایک ہی شعر ایک قاری کے لیے مبہم اور دوسرے کے لیے واضح ہو سکتا ہے۔ میری بعض نظموں میں نامانوس لغت کا استعمال ہے۔ لیکن ابہام کا اصل سبب ''نامانوس'' لغت کا استعمال نہیں بلکہ کسی ''نامانوس'' داخلی اور خارجی تجربے کا ذکر ہے۔''[1]

ہر باکمال شاعر عام طور سے لفظوں کا نباض اور اس کا مزاج شناس ہوتا ہے۔ شاعری/نظم میں اپنے تجربات کے لحاظ سے لفظوں کا انتخاب کرتے ہوئے شاعر کی نظر الفاظ میں پوشیدہ تخلیقی قوت اور شدت تاثیر پر ہوتی ہے، تاکہ وہ موضوع یا تجربہ جو وہ پیش کر رہا ہے، اس کے اثرات گہرے اور دوررَس مرتب ہوں۔ ''لا = انسان'' کے مصاحبے میں راشد نے بعض تنقیدی اصطلاحوں سے بحث کرتے ہوئے وضاحتی انداز میں جو گفتگو کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ الفاظ اور اس کی داخلی قوت ومزاج کا وہ گہرا شعور رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کو مربوط اور منظّم کرنے کے لیے ان کے یہاں ترمیم واضافے کا عمل ہوتا رہا ہے۔ خود پر ہونے والی تنقید کا جواب دیتے ہوئے راشد نے یہ خیال ظاہر کیا کہ عام طور سے نقاد تنقیدی و تخلیقی بصیرت سے محروم ہیں اور وہ تنقید کے عمل میں اصطلاحی الفاظ کا استعمال محض رسمی پابندی کو نبھانے کے لیے کرتے ہیں۔ انھیں اصطلاحات کے داخلی مزاج اور اس کی واقعی ضرورت کا شعور نہیں ہے۔ کلام میں ''بلند آہنگی'' کے مسئلے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آہنگ کی بلندی اور پستی کا تعلق اس تجربے کی نوعیت سے ہے جسے شاعر بیان کر رہا ہے۔ اس کی مجرد کوئی حیثیت نہیں۔ بلند آہنگی کا تعلق محض الفاظ سے نہیں بلکہ معانی سے بھی ہے.....الفاظ کی بلند آہنگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ایک نظم میں کسی خاص یا الفاظ کا ربط لفظ کی جذباتی یا فکری فضا کے ساتھ موجود نہ ہو یا جب کوئی خیال اپنی تمام کم مائیگی کے

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۱۰

باوجود ایسے الفاظ میں بیان ہو جو زیادہ اونچے سروں میں بول رہے ہوں یا جب کسی نظم میں
بعض الفاظ دوسرے الفاظ کو دھکیل کر خود آگے بڑھنا چاہتے ہوں۔ لیکن یہ کہنا کہ فلاں شاعر
کے کلام میں بلند آہنگی ہے، بے معنی بات ہے۔''[1]

''خیال بندی'' کا اصطلاحی مفہوم راشد کے نزدیک تصویر بنانے اور خواب دیکھنے کے مترادف ہے، اور یہ عمل ایک شاعر کے لیے اس لیے ضروری ہے کہ ''جب تک شاعر خواب نہ دیکھ سکے وہ خود کو یا اپنے پڑھنے والوں کو حقیقت کے بندوسلاسل سے نجات نہیں دلا سکتا۔''[2] چنانچہ لکھتے ہیں:

''میرے علم میں اس اصطلاح کے معنی خیالی تصویریں بنانا یا خواب دیکھنا ہے یا ایسے خیالات
پیش کرنا ہے جس کا حقیقت کے ساتھ کوئی تعلق نہ ہو۔ ان معنوں میں تو تمام شاعری ''خیال
بندی'' کے سوا کچھ نہیں۔''[3]

اس تفصیل سے واضح ہے کہ راشد کا ذہن لفظ، معنی، آہنگ اور اظہار و خیال کی ہم آہنگی اور ان کے داخلی ربط کا صاف اور واضح شعور رکھتا تھا۔

''لا = انسان'' میں انسانی وجود اور اس کے مسائل کے ساتھ، راشد کا فکری تعلق پہلے سے زیادہ گہرا ہوا ہے۔ مجموعہ کی وجہ تسمیہ کو ہی لیں، زندگی کی مساوات میں انسانی وجود کی قیمت دریافت کرنے کے کیا معنی ہیں؟ یعنی راشد یہ محسوس کرتے ہیں کہ دنیا کی ہر شے اپنی قدر رکھتی ہے اور وہ اشیا و مخلوقات کی اس قدر سے واقف بھی ہیں، سوائے انسان کی قیمت کے۔ جس کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ اب تک واقعی اس کی قیمت معلوم نہ ہو سکی تھی یا پھر یہ کہ دیگر مخلوقات کے مقابلے میں یہ ایسا بے قیمت ہو گیا کہ ضرورت محسوس ہوئی کہ پھر سے اس کی قدر متعین کی جائے۔ بہر حال کچھ بھی ہو تجسّس اور دریافت کے اس عمل میں ایک لذت موجود ہے۔ راشد لکھتے ہیں:

''اپنے تیسرے مجموعہ کا نام ''لا = انسان'' رکھنا چاہتا ہوں۔ شاید آپ کو یہ نام کسی قدر الجبرائی
سا معلوم ہو۔ لیکن میری مراد یہ ہے کہ زندگی کی مساوات میں انسان ایک گم شدہ ہندسہ ہے

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۲۰

[2] ایضاً۔ ص: ۲۱

[3] ایضاً۔ ص: ۲۰

جس کی قیمت ہمیں معلوم نہیں۔ اور شعر ہو یا فن گویا سب اس قیمت کو دریافت کرنے کی کوشش ہیں۔ اس لا کی اصل قیمت تو شاید کبھی معلوم نہ ہو سکے گی۔ لیکن حساب کی اس مشق میں ہم سب کے لیے لذت ہے، اور یہ اپنا اجر آپ ہے۔''[1]

فن اور تکنیک کے لحاظ سے راشد نے چند نظمیں ایسی بھی کہی ہیں جن میں نظم در نظم کا تجربہ کیا گیا ہے۔ یعنی ایک نظم میں ایک دوسری نظم بھی ہے۔ یہ تجربہ ''لا = انسان'' کی تین نظموں میں ہوا ہے۔ نظم ''وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)'' اور ''ہمہ تن نشاط وصال ہم'' میں نظم کے اندر ایک دوسری نظم کہی گئی ہے جب کہ ''بے پروبال'' میں نظم کے ساتھ غزل کہنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔ پہلی نظم سے دوسری کو الگ کرنے کے لیے راشد نے خطوط وحدانی/قوسین یا پھر بریکٹ کا استعمال کیا ہے۔ راشد کے اس تجربے کی جانب سنجیدہ قاری کی نگاہ بآسانی نہیں پہنچ پاتی۔ راشد نے اس تجربہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)'' میں دراصل دو نظمیں ہیں، جو مخالف سمتوں سے شروع ہوتی ہیں، لیکن نظم کے آخر تک ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ خطوط وحدانی کے اندر جو نظم ہے وہ داخلی طور پر مربوط ہے، اسی طرح وہ نظم بھی داخلی طور پر مربوط ہے جو خطوط وحدانی کے باہر ہے۔ یہ دو نظمیں گویا مکالمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجھے اس مکالمے کو کسی اور طرح ادا کرنے کا طریقہ نہ آسکا۔ اگر رسمی طور پر دو آدمیوں کا نام لکھ کر مکالمہ درج کر دیتا تو دونوں کی فکر میں جو فراق و وصال ہے شاید واضح نہ ہو سکتا۔ اس کے علاوہ یہ مکالمہ سوال و جواب پر مشتمل نہیں ہے بلکہ محض دو نظریوں کے اظہار پر مبنی ہے؛ اور بعض مصرعے عمداً آدھے ہیں جو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ کہنے والا پوری بات نہیں کہنا چاہتا یا نہیں کہہ سکتا کیوں کہ مخاطب متواتر قطع کلام کر رہا ہے۔ ''ہمہ تن نشاط وصال ہم'' میں خطوط وحدانی کے اندر واحد متکلم ہے اور ان کے باہر جمع متکلم۔ گویا ایک فرد کی آواز ہے اور دوسری جماعت یا انسانیت کی۔ ان دونوں آوازوں کی ہم آہنگی سے میں نے ایک واحد تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''بے پروبال'' میں خطوط وحدانی کے اندر غزل ہے جو نہایت رسمی اور عمداً پیش پا افتادہ قسم کی غزل ہے۔''[2]

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۲۳

[2] ایضاً۔ ص:۱۸۔۱۹

○

راشد کا چوتھا اور آخری مجموعۂ کلام ''گماں کا ممکن'' ان کی وفات کے تقریباً ایک سال بعد اکتوبر ۱۹۷۶ء میں ''نیا ادارہ'' کی جانب سے شائع ہوا۔ اس کی طباعت و اشاعت کا اہتمام اعجاز حسین بٹالوی اور صلاح الدین محمود (نیا ادارہ) نے کیا۔ مجموعہ کا مسودہ راشد خود ترتیب دے چکے تھے۔ لندن کے سفر میں راشد سے ہونے والی آخری ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے اعجاز بٹالوی لکھتے ہیں:

> ''مجھ سے پوچھا، ''کیا یہ لفافہ تم اپنے بریف کیس میں پاکستان لے جا سکو گے؟''
>
> ''ضرور لے جاؤں گا مگر اس میں ہے کیا؟''
>
> ''یہ میرا نیا مجموعہ ہے۔''
>
> میں نے خاکی رنگ کا لفافہ، جسے ابھی سر بہ مہر نہیں کیا گیا تھا، ان کے ہاتھوں سے لے لیا۔ اندر ایک فائل میں صاف ستھرے کاغذوں پر ان کے مجموعہ کا صفائی سے ٹائپ کیا ہوا مسودہ تھا۔[1]

مجموعہ راشد نے خود ترتیب دیا تھا لیکن ''ماورا'' کے بعد ''ایران میں اجنبی'' اور ''لا = انسان'' کی نظموں میں بڑی حد تک جز زمانی ترتیب موجود ہے، اس کا خیال اس مجموعہ میں نہیں رکھا گیا ہے۔ چنانچہ اس مجموعہ کی نظموں کے سلسلے یہ کوشش ہوگی کہ جہاں کہیں بھی نظموں کی تفصیلات موجود ہیں اسے یہاں مندرج کر دیا جائے تاکہ ایک زمانی ترتیب نہ سہی، تخلیق کا زمانہ اور بنیادی موضوع سے متعلق راشد کے اپنے تصوّرات کا اظہار ہو سکے، اور اس سے ان کی تخلیقی نہج متعین کی جا سکے۔

راشد کے آخری مجموعہ میں کل تینتیس نظمیں ہیں۔ ''شہر وجود اور مزار'' اس مجموعہ کی پہلی نظم ہے اور دوسری نظم ''آگ کے پاس'' کے عنوان سے ہے۔ ان کی تعمیر و تشکیل کے متعلق کوئی اطلاع فراہم نہ ہو سکی۔ البتہ ان کے بعد کی تین نظموں کا ذکر راشد کے ایک خط میں آیا ہے۔ ۳۰ر اپریل ۱۹۶۹ء میں یہ نظمیں جمیل جالبی کو بھیجی گئی تھیں۔ اس زمانے میں راشد ایران میں تھے۔ راشد لکھتے ہیں:

---

[1] گماں کا ممکن۔ آخری مجموعہ، آخری ملاقات، ص:۵

''۲۵/اپریل کا خط ملا۔اس خط کے ساتھ یہ تین نظمیں بھیج رہا ہوں۔(۱)اہم جسم (۲) یہ خلا پر نہ ہوا (۳) طلب کے تلے۔''[۱]

مجموعہ کی فہرست میں ''ہم جسم'' کے بعد پانچ نظمیں بالترتیب ایسی ہیں جن کی اطلاع دستیاب نہیں ہے۔ یہ نظمیں ''جہاں ابھی رات ہے، بے سراالاپ، طوفان اور کرن'' گزرگاہ'' کے عنوان سے ہیں۔ مذکورہ نظم ''گزرگاہ'' کے بعد ایک نظم ''اے سمندر'' کے نام سے ہے۔اس کا ذکر وزیر آغا کے نام راشد کے ایک خط مورخہ ۸/جون ۱۹۶۹ء میں آیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''آپ کا ۴/جون کا خط ملا۔ آج صبح ہی ایک نظم ''اے سمندر'' آپ کے نام بھجوا چکا ہوں۔''[۲]

''حسن کوزہ گر'' کے عنوان سے راشد نے چار نظمیں کہی ہیں۔اس سلسلے کی سب سے پہلی نظم ان کے تیسرے مجموعہ کلام ''لا = انسان'' میں اور بعد کی تین زیر بحث مجموعہ ''گماں کا ممکن'' میں شامل ہے۔ان کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کے لیے راشد نے ہر نظم کے آگے شمار نمبر درج کر دیا ہے۔ یعنی ''حسن کوزہ گر (۲) حسن کوزہ گر (۳) حسن کوزہ گر (۴)۔'' ''حسن کوزہ گر (۲) اور حسن کوزہ گر (۳) کے زمانۂ تخلیق کے متعلق چند باتیں جمیل جالبی کے مضمون ''ن۔م۔راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتیں'' سے معلوم ہوتی ہیں۔راشد کے ایک خط کے حوالے سے بات کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''۲۱/جولائی ۱۹۷۵ء کو ایک خط میں لکھا ''برادر عزیز۔امید ہے کہ اور نظموں کے علاوہ حسن کوزہ (۲) موصول ہو چکی ہوگی۔اس خط کے ساتھ حسن کوزہ گر (۳) بھیج رہا ہوں۔''[۳]

بالکل واضح ہے کہ ''حسن کوزہ گر (۳)'' ۲۱/جولائی ۱۹۷۵ء سے کچھ پہلے کہی گئی۔ نیز گفتگو کے لہجہ سے خیال ہوتا ہے کہ ''حسن کوزہ گر (۲)'' بھی مہینہ دو مہینے قبل ہی تخلیق ہوئی ہوگی۔ تخلیق کا زمانی وقفہ اس سے زیادہ کا بھی ہو سکتا ہے لیکن غالب امکان یہ ہے کہ نظم ۱۹۷۵ء کے ابتدائی چار پانچ مہینے میں لکھی گئی۔

---

[۱] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۹۸۔۱۹۹

[۲] ایضاً۔ ص:۲۲۶

[۳] ایضاً۔ص:۲۲۳

''حسن کوزہ گر(۲)'' اور ''حسن کوزہ گر(۳)'' کے درمیان نو نظمیں بالترتیب ایسی ہیں جن کی تعمیر و تشکیل سے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ ان نظموں میں ''سمندر کی تہ میں، سفر نامہ، آپ کے چہرے، مریل گدھے، میں کیا کہہ رہا تھا، نیا ناچ، یاران سر پل، مجھے وداع کر، آ لگی ہے رات'' شامل ہیں۔

''حسن کوزہ گر(۳)'' کے بعد ایک نظم ''اندھا کباڑی'' کے عنوان سے ہے۔ اس کا ذکر راشد نے آغا عبدالحمید کے نام ایک خط میں کیا ہے۔ یہ خط ۱۷/ مارچ ۱۹۷۳ء کا ہے۔ نظم کے مرکزی خیال کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اندھا کباڑی'' ایک فن کار ہے جو یہ جانتا ہے کہ اس کی تخلیقات Rehashed ہیں، لیکن سمجھتا ہے کہ ان کی اب بھی لوگوں کو ضرورت ہے۔ لوگ اس قدر اندھے ہیں کہ اس کے خوابوں کی اہمیت کو نہیں پا سکتے۔ حتیٰ کہ وہ انھیں صرف مفت ہی نہیں بلکہ اپنے پلّے سے پیسے دے کر یہ خواب دینا چاہتا ہے لیکن وہ نہیں لیتے۔ یہ المیہ تنہا فن کار کا نہیں بلکہ ہر فلسفی اور ہر پیغمبر کا بھی ہے۔ لوگ ان شخصیتوں کو ہمیشہ ''اندھا'' اور ''دیوانہ'' سمجھتے رہے ہیں۔ حالاں کہ خود اندھے اور دیوانے ہیں۔''[۱]

''اندھا کباڑی'' کے بعد ترتیب وار راشد کی پانچ نظمیں —— ''بات کر، رات شیطانی گئی، نئے گناہوں کے خوشے، کلام ہنس نہیں رہا، نیا آدمی'' آتی ہیں۔ ان میں سے پہلی چار نظموں کی تفصیل موجود نہیں ہے۔ البتہ نظم ''نیا آدمی'' کا ذکر راشد کے ایک خط بنام جمیل جالبی، مورخہ ۲۶/ مارچ ۱۹۷۵ء میں آیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''یاد آیا کہ آپ نے اپنے آخری خط میں میری اس وقت تازہ ترین نظم ''نیا آدمی'' کی رسید دی تھی اور حسب معمول نہایت فیاضی سے کام لے کر اس کی تعریف بھی کی تھی۔''[۲]

معلوم نہیں کہ یہ ''آخری خط'' جمیل جالبی نے کب لکھا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ دونوں کے درمیان رابطے کی یہ مسلسل صورت تھی کہ اکثر بلکہ کثرت سے ایک دوسرے کو خط لکھ کر خیریت لیتے اور بعض علمی مسائل پر خاص طور سے راشد اپنی نظموں کے سلسلے میں گفتگو کرتے تھے۔ لہٰذا قیاس یہی ہے کہ ایک خط

---

[۱] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۶۹

[۲] ایضاً۔ص:۲۳۰

سے دوسرے خط کے درمیان جس تعطل کا ذکر ہوا ہے وہ بہت زیادہ دنوں/مہینوں کا نہیں ہے، اور مذکورہ نظم کی تخلیق کا امکانی زمانہ ۱۹۷۵ء کے ابتدائی مہینے یا پھر ۱۹۷۴ء کا کوئی ماہ ہوسکتا ہے۔

''نیا آدمی'' کے بعد راشد کی ایک نظم ''پانی کی آواز'' کے عنوان سے ہے۔ اس کی اطلاع جمیل جالبی کے مضمون ''ن۔م۔راشد کی چند نظموں کی ابتدائی صورتیں'' سے ملتی ہے۔ تحریر فرماتے ہیں:

> ''ن۔م۔راشد کی ایک نظم ہے ''پانی کی آواز'' راشد صاحب نے یہ نظم مارچ ۱۹۷۵ء میں مجھے بھیجی تھی۔''[۱]

ایک نظم ہے ''شہر میں صبح'' اس کے بنیادی موضوع کی وضاحت آغا عبدالحمید کے نام ایک خط مورخہ ۱۷/مارچ ۱۹۷۳ء میں کی گئی ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''شہر میں صبح'' میں ایک ایسے شخص کی روداد ہے (اور ساتھ ہی ایک شہر یا ملک کی روداد بھی) جو شہر میں بڑی مسافت طے کر کے وارد ہوتا ہے، لیکن شہر کو سنسان پاتا ہے۔ سب لوگ کسی غنیم کا شکار ہوگئے ہیں۔ اور یہ غنیم جیسا کہ تم نے خود اشارہ کیا ہے، کئی شکلیں اختیار کر کے چھاپہ مار سکتا ہے، مثلاً قحط، بیماری، وبا، جہل وغیرہ۔''[۲]

اس کے بعد کی دو نظموں کی اطلاع نہیں ملتی۔ یہ نظمیں ''زنجیل کے آدمی'' اور ''دوئی کی آبنا'' ہیں۔ اس کے بعد وہ اہم ترین نظم آتی ہے جس پر راشد نے اپنے آخری مجموعہ کا نام رکھنا پسند کیا، یعنی ''گماں کا ممکن، ''جو تو ہے میں ہوں''۔ اس کی تفصیل جمیل جالبی کے نام ایک خط بہ تاریخ ۴/فروری ۱۹۷۱ء میں موجود ہے۔ راشد لکھتے ہیں:

> ''اس خط کے ساتھ اپنی طویل ترین نظم ''گماں کا ممکن''، ''جو تو ہے، میں ہوں'' بھیج رہا ہوں، ''نیا دور'' کے لیے۔ اس دفعہ ہاتھ سے لکھی ہے تاکہ کتابت کی غلطی کا امکان کم تر ہوجائے۔''[۳]

اس طویل اور اہم نظم کے بعد مجموعہ کی آخری نظم ''حسن کوزہ گر (۴)'' ہے، جس کی تعمیر و تشکیل اور زمانۂ تخلیق کا علم راشد کے ایک خط سے ہوتا ہے۔ ۱۶/ستمبر ۱۹۷۵ء میں جمیل جالبی کو لکھتے ہیں:

---

[۱] ن۔م۔راشد ایک مطالعہ۔ ص: ۱۶۸

[۲] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ ص: ۱۶۸

[۳] ایضاً۔ ص: ۲۰۸

''کوزہ گر (۴) مکمل ہوگئی ہے، یہ اس سلسلے کی آخری نظم ہے، کہیے تو بھجوادوں۔''[۱]

اس نظم کی تخلیق کا محرک راشد کی ذاتی زندگی سے متعلق کوئی واقعہ تھا جس کا ذکر انھوں نے اعجاز بٹالوی سے لندن میں ملاقات کے دوران کیا تھا۔ دراصل اعجاز بٹالوی نے راشد سے ان کی کوئی نظم خود انھی کی زبانی سننے پر اصرار کیا تو راشد نے ''حسن کوزہ گر (۴) سنائی۔ بعد میں نظم پر جو بحث ہوئی اس کے چند نکات اعجاز بٹالوی نے اپنے مضمون ''آخری مجموعہ، آخری ملاقات'' میں پیش کیے ہیں۔ لکھا:

> ''نظم کے بعد ہم اس کے سیاق وسباق اور تمثیلات پر گفتگو کرنے لگے اور میں نے پوچھا ''راشد صاحب یہ بتایئے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لیے شاعر کے بجائے کوزہ گر کا سمبل کیوں اختیار کیا اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماورا کون شخصیت ہے؟''
> اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دلچسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زندہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلم بند کرڈالتا لیکن اب نہیں۔''[۲]

اب تک جن نظموں کی تفصیلات بیان کی گئیں ان کا تعلق راشد کے آخری مجموعہ کلام کی نظموں سے تھا۔ راشد کی بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جو ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں اور انھیں ''کلیاتِ راشد'' کے آخر میں رکھا گیا ہے۔ ان میں سے بعض کی تفصیلات ملتی ہیں اور بعض کی نہیں ملتیں۔ ''تصوف'' اس سلسلے کی پہلی نظم ہے۔ اس کا ذکر آفتاب احمد کی کتاب ''ن۔م۔راشد (شخص اور شاعر)'' میں آیا ہے۔ نظم کی تخلیق کا زمانہ جولائی ۱۹۵۵ء درج ہے۔[۳]

اس کے بعد جو نظم ہے اس کا عنوان ''پرانی سے نئی پود تک'' ہے۔ اس کے متعلق کسی قسم کی معلومات دستیاب نہیں ہے۔ البتہ اس کے بعد راشد کی ایک نظم ''میں'' کے عنوان سے ہے۔ زمانۂ تخلیق اور مقامِ تخلیق کے طور پر نظم کے آخر میں ''نیویارک-۱۳رفروری ۱۹۵۵ء'' لکھا ہے۔ یہ نظم اس فہرست میں بھی ہے جسے آفتاب احمد نے اپنی کتاب میں شامل کیا ہے۔ یہ فہرست ان نظموں کے مسودے کا عکس ہے جو راشد نے ''ایران میں اجنبی'' کے بعد کہی تھیں۔

۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ ص:۲۲۳

۲۔ گماں کا ممکن۔ ص:۵

۳۔ ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)۔ ص:۱۳۵

ایک نظم ''مسز سالا مانکا'' کے عنوان سے ہے۔ اس کی تفصیل بھی نظم کے آخر میں موجود ہے جس میں تخلیق کا زمانہ اور مقام دونوں درج ہے۔ اسے راشد نے نیویارک میں ۲۹/اگست ۱۹۵۵ء میں نظم کیا۔[1] مذکورہ فہرست میں بھی یہ نظم، زمانۂ تخلیق کے ساتھ درج ہے۔

''مسز سالا مانکا'' کے بعد کی نظم ''اے وطن اے جان'' ہے۔ اس کی تعمیر وتشکیل کا زمانہ نظم کے خاتمے پر دیا گیا ہے، جو ''کراچی-۲۵/جنوری ۱۹۵۹ء'' ہے۔

مذکورہ نظم کے بعد ترتیب میں دو غیر اطلاعاتی نظمیں ہیں، یہ ''اک زمزے کا ہاتھ'' اور ''آک اور حنا'' کے عنوان سے ہیں۔ ''آک اور حنا'' کے بعد ایک نظم ''برزخ'' کے عنوان سے ہے۔ نظم کے اختتام پر ''نیویارک-۱۶/جون ۱۹۵۵ء لکھا ہے۔

نظم ''بے چارگی'' کے سلسلے میں بھی صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم کب اور کہاں تخلیق ہوئی، بہ طور تفصیل نظم کے آخر میں ''نیویارک-۱۶/دسمبر ۱۹۵۳ء لکھا ہے۔

کلیات کی آخری نظم ''رات عفریت سہی'' کے عنوان سے ہے۔ یہ نظم ۱۳/فروری ۱۹۵۳ء میں کہی گئی۔[2]

راشد کی چند نظموں کا ذکر اگر چہ ان کے خطوط میں ملتا ہے لیکن وہ ان کے مجموعہ اور کلیات میں سے کسی کا حصہ نہیں ہیں۔ یہ نظمیں ''شب گیر''، ''زمین کا گناہ''، ''پیریڈ'' اور ''طہران'' ہیں۔

نظم ''شب گیر'' کا ذکر راشد نے آغا عبدالحمید کے نام ۱۸/اگست ۱۹۴۱ء کے ایک خط میں کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''میری نظم پر تمہاری تنقید بصیرت افروز ہے۔ مجھے اس پر بالکل حیرت نہیں ہوئی کہ میری نظم ''شب گیر'' تم کو پسند نہیں آئی اور تم ''حیلہ ساز'' کو اس پر فوقیت دیتے ہو۔''[3]

راشد نے ۱۷/مارچ ۱۹۷۳ء میں آغا عبدالحمید کو ایک خط لکھا جس میں نظم ''زمین کا گناہ'' کے بنیادی موضوع کی وضاحت بھی کی۔ لکھا:

---

[1] کلیاتِ راشد۔ ص:۵۵۶

[2] ایضاً۔ ص:۵۷۴

[3] ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص:۱۴۰

''زمین کا گناہ، میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ انسان کو ہمیشہ اپنی کوتاہیوں کے لیے الزام دیا جاتا رہا ہے لیکن انسان کو قضا و قدر سے کچھ نہیں ملا۔ وہ محبت یا عشق نہیں ملا، جس کے بغیر انسان کی محرومیاں دور نہیں ہوسکتیں۔ صرف جبر و قہر ملا ہے۔ اس میں ذہن کی کیفیت اس عورت کی سی ہے جس کے ساتھ زنا بالجبر کر کے اسے چھوڑ دیا گیا ہو اور وہ ایک حرفِ محبت کو ترستی رہ گئی ہو۔''[1]

نظم ''پیریڈ'' کا ذکر جمیل جالبی کے نام راشد کے ایک خط میں ہوا ہے۔ ۱۰ر فروری ۱۹۷۳ء کے خط میں نظم کے بعض الفاظ کا مفہوم واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس خط کے ساتھ ایک نئی نظم بھیج رہا ہوں، ''پیریڈ'' یہ بھی بے وزن ہے لیکن امید ہے کہ آپ کو پسند آئے گی۔ اس میں بعض اشارے آپ پر دوسروں کے مقابلے روشن تر ہوں گے۔ مثلاً کرسمس کا دن (گویا انگریز یا عیسائی حکومت کا زمانہ) ''موم بتیاں'' یہ لفظ گھڑا گیا ہے۔ موم بتیاں نہیں بلکہ اقبال کی خاص Obsession کی بنا پر ''مومن بتیاں'' کہا ہے۔ عید کا دن (یعنی اسلامی حکومت یا نام نہاد اسلامی حکومت کے زمانے میں) روحوں کی سلامی لینے سے مراد، واضح ہے یعنی اپنے کلچر کی تجلیل، اور دوبارہ تجلیل .... وغیرہ وغیرہ۔''[2]



[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۶۸۔۱۶۹

[2] ص:۲۱۶

باب سوم

''راشد کا فکری نظام''

ماورا

ایران میں اجنبی

لا = انسان

گمان کا ممکن

راشد نے جس زمانے میں شعر کہنا شروع کیا اس وقت اختر شیرانی کی رومانی شاعری نوجوانوں میں حد درجہ مقبول تھی۔ روایت اور زمانے کے عام مزاج کے مطابق ابتدا میں راشد نے بھی رومانی طرز کی نظمیں کہیں لیکن اس کے باوجود ان کے کلام میں ایسی مثالیں کم ملتی ہیں جس میں حسن وعشق کی دل فریب داستان اور اس کی پُر کیف فضا موجود ہو۔ فطرت سے دلچسپی رکھنے والی اور تخیلاتی دنیا کی طرف سفر کی خواہش والی نظمیں بھی زیادہ نہیں ہیں۔ صرف پہلے مجموعہ ''ماورا'' کی کچھ ابتدائی نظموں میں یہ مضامین باندھے گئے ہیں۔ دراصل راشد کا مزاج غور وفکر اور تامّل کا ہے۔ اور یہ ان کی نظموں کا ایک خاص عنصر ہے۔ عشق کے معاملے میں ان کے یہاں جذبے کا وفور اور والہانہ پن کے بجائے ایک جھجک، کش مکش اور غور وخوض نمایاں ہے۔ فکر کا یہ عنصر شاید اس لیے ہے کہ خارج کی دنیا سے راشد کا تعلق گہرا ہے اور انھیں اس کا احساس دوسروں سے زیادہ ہے۔ راشد کی رومانی شاعری اور اس کے امتیازات کی طرف فیض نے بھی اشارہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''راشد نے عشق ومحبت کے پُر خلوص لیکن مروجہ مضامین کو اندھا دُھند قبول نہیں کر لیا۔ جلد ہی ان کی التجاؤں، آرزوؤں اور شکایتوں میں ایک ٹٹول، ایک بے چینی اور بے اطمینانی جھلکنے لگی، جس کی یادگار ان کے درمیانی دور کی نظمیں ہیں (خدا جانے ہماری اجنبیت کیوں نہیں جاتی۔ چاہتا (سوچتا) ہوں کہ غم دل نہ سناؤں اس کو)۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ تجسّس اور تفکّر کا عنصر زیادہ ہوتا گیا اور راشد نے رومانی اور جذباتی تجربات کو عقل اور شعور کے پیمانہ پر ناپنا شروع کیا۔''[1]

رومان پسندی راشد کے یہاں خود فراموشی کی منزل تک کبھی نہیں پہنچی۔ اختر شیرانی کی فکرو احساس کا اثر راشد پر ضرور ہوا جس کی وجہ سے وہ رومانیت کی طرف مائل ہوئے لیکن ظاہر ہے یہ ان کی خواہشوں اور مضطرب طبیعت کا مقصود نہ تھا، چنانچہ جلد ہی تخیلی دنیاؤں کا سفر ترک کر کے انھوں نے خارج کی مادّی اور حقیقی دنیا سے شعوری طور پر خود کو مربوط کرنے کی کوشش کی۔ راشد کی ابتدائی شاعری میں عشق ومحبت کی کیفیات نظم ہوئی ہیں۔ یہ اختر شیرانی والے تصورِ عشق کی شاعری ہے، جس میں عشق کا جذبہ اپنی لطافت، پاکیزگی اور تقدس کو باقی رکھنے کے لیے گناہ (جنس) کی آلائش سے بچنے کی سعی کرتا ہے۔

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ مضمون 'ن۔م۔راشد کے ابتدائی دور کی شاعری'، ص: ۸۰۔۸۱

''میں اسے واقفِ اُلفت نہ کروں'' ماورا کی پہلی عشقیہ نظم ہے۔ عشق کی جذباتی اور نفسیاتی اُلجھن اس کا موضوع ہے۔ نظم کا راوی عشق تو کرتا ہے لیکن اپنے معشوق سے اس کا اظہار کرتے ہوئے تھوڑا رُکتا اور جھجھکتا ہے۔ یہ جھجھک اور کش مکش اس لیے نہیں ہے کہ اسے خود پر اعتماد نہیں یا اپنے اظہار پر اسے قدرت نہیں بلکہ اس لیے ہے کہ وہ عشق کے تجربے، اس کی کیفیت اور انجام سے پوری طرح واقف ہے۔ چنانچہ اپنے عشق کا اظہار کرنے سے پہلے وہ معشوق پر گزرنے والی کیفیات کا احساس کرتا ہے۔ روایتی عاشقوں کی مانند یہ راوی صرف اپنے غم، اپنی دل سوزی، آہ وزاری اور بے خوابی کی تکلیف کا بیان نہیں کرتا۔ یہ ایک ہوش منداور باشعور شخص ہے جو اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے زیادہ معشوق کی فکر کرتا ہے۔

ع سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ

پہلا مصرعہ ہی سوچنے کے عمل سے شروع ہوتا ہے۔ اختر شیرانی کے یہاں غور وفکر کا یہ عنصر مفقود ہے۔ مذکورہ نظم کے حوالے سے راشدؔ اور اختر شیرانیؔ کے انفرادی رجحان کو نمایاں کرتے ہوئے سلیم احمد لکھتے ہیں:

> ''اختر شیرانی کے لیے اس کی شہزادی یا سلمٰی ایک ایسی ہستی ہے جس پر وہ غائبانہ تعارف ہی میں لہلوٹ ہو جاتا ہے۔ ادھر وہ بھی تیار ہے اور اسے معلوم ہے کہ اس کا شہزادہ اس کا انتظار کر رہا ہے۔ چنانچہ پہلے تو رسماً دو چار خطوط میں چھیڑ چھار چلتی ہے اور پھر ملاقات کی ٹھہرتی ہے۔ ملاقات میں بھی سوچنے سمجھنے کا کوئی کام نہیں۔ کیوں کہ ان کی محبت کا آغاز اور انجام پہلے سے متعین چیزیں ہیں...... اُس کے برعکس راشد صاحب کا معاملہ ہی سوچ بچار سے شروع ہوتا ہے۔ راشد اپنی محبوبہ کی اصلیت بھی جانتا ہے اور محبت کی بھی۔''[1]

اختر شیرانی کی نظم ''اعتراف محبت'' کا عاشق اپنے جذبات سے ایسا مغلوب ہے کہ اسے خود پر ضبط واختیار کی وہ قوت حاصل نہیں جو راشد کو میسّر ہے۔ اُسے اس سے بھی کوئی تعلق نہیں کہ اس کا معشوق کمسن ہے اور اسے عشق کے درد وغم کا قطعی تجربہ نہیں ہے، ممکن ہے اس کی طرف سے عشق کا اظہار معشوق کو بھی خلشِ دل میں مبتلا کردے۔ لیکن عاشق صاحب کو تو صرف اپنے درد وغم کا احساس ہے اور وہ اسے کم کرنے کے لیے جلد ہی اظہار محبت کر دیتے ہیں۔ ع 'لوآؤ کہ رازِ پنہاں کو رسوائے محبت کرتا ہوں'۔ راشد کی نظم کا عاشق اپنا حالِ دل بیان کرنے سے پہلے بار بار معشوق کے متعلق سوچتا ہے۔

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ مضمون'ن۔م۔راشد کے ابتدائی دور کی شاعری'، ص: ۱۱۹۔۱۲۰

سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقف درد نہیں خوگر آلام نہیں
سحر عیش میں اس کی اثر شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں

اور پھر نظم کا آخری حصہ ۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اسے واقف اُلفت نہ کروں

دراصل یہی احساس نظم کے راوی کو اظہار محبت سے روکتا ہے

اس کے بعد راشد نے عشق کے موضوع پر جو نظمیں کہی ہیں ان میں رومانی شاعری کا مثالی عشق ملتا ہے۔ لیکن چوں کہ یہ عشق ایک بالغ فرد کا ہے لہٰذا ''عشق'' اور ''گناہ/جنس'' کی کش مکش میں اُلجھا ہوا ہے۔

نظم ''گناہ اور محبت'' جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، عشق اور گناہ کے موضوع پر ہے۔ راوی کا ذہن گناہ اور محبت کے تصور میں بُری طرح اُلجھا ہوا ہے۔ وہ اُس جذبے کو گناہ سے تعبیر کرتا ہے جس میں جنس شامل ہو۔ جنس کے جذبے اور اس کی ہیجانی کیفیت پر قابو پالینا ہی اس کے نزدیک سچی اور پاکیزہ محبت ہے۔ محبت کی یہ تعریف راوی کو جنسی تشنگی کے کرب سے گزرنے پر مجبور کرتی ہے۔ رومانیت کے اثر سے وہ اپنی طبعی خواہش کو دباتا ہے اور جنس کے جذبے یہاں تک کہ خیال کو بھی 'گناہ' سمجھتا ہے ۔

گناہ کے تندوتیز شعلوں سے میری روح بھڑک رہی تھی
ہوس کی سنسان وادیوں میں مری جوانی بھٹک رہی تھی
مری جوانی کے دن گزرتے تھے وحشت آلود عشرتوں میں
مری جوانی کے میکدوں میں گناہ کی مے چھلک رہی تھی
مرے حریمِ گناہ میں عشق دیوتا کا گزر نہیں تھا
مرے فریب وفا کے صحرا میں حور عصمت بھٹک رہی تھی

....

غرض جوانی میں اہرمن کے طرب کا سامان بن گیا میں

گنہ کی آلائشوں میں لتھڑا ہوا اک انسان بن گیا ہوں

غور کیجیے اختر شیرانی کی نظم (معصومیت) میں بھی ایک حور نمودار ہوتی ہے اور یہ دیکھ کر بے چین ہو جاتی ہے کہ اس کا عاشق ''پاکیزہ'' محبت کو فریب دے کر جنس سے قریب ہوتا جا رہا ہے۔ مصرعوں سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ راوی جنس کی شدید خواہش رکھتا ہے اور وہ اس کی تکمیل نہ ہونے سے خود اذیتی میں مبتلا ہے۔ لیکن اسی درمیان اس کی ملاقات اُس حور سے ہوتی ہے جو اختر شیرانی کے پاس آئی تھی اور جس نے محبت کے تقدس اور اس کی پاکیزگی اور عظمت کا ایک لمبا چوڑا لکچر دیا تھا۔ راشد کی نظم کے راوی کو بھی اس نے ایسی ہی باتوں سے سمجھایا اور ڈرایا ہوگا۔ تبھی تو ایک قسم کی ندامت اور احسان مندی کے ساتھ بالآخر وہ کہتا ہے ؎

اور اب کہ تیری محبت سرمدی کا بادہ گسار ہوں میں

ہوس پرستی کی لذّتِ بے ثبات سے شرمسار ہوں میں

مری بہیمانہ خواہشوں نے فرار کی راہ لی ہے دل سے

یعنی فرد کے نزدیک خواہشاتِ نفسانی کا پیدا ہونا بھی گناہ کے مترادف ہے ؎

اور ان کے بدلے اک آرزوئے سلیم سے ہم کنار ہوں میں

....

مجھے محبت نے معصیت کے جہنّموں سے بچا لیا ہے

مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اُٹھا لیا ہے

راوی اب مطمئن ہے کہ اس نے اپنی ہیجانی کیفیت پر قابو پالیا ہے، اب اس میں جنس کی جگہ ''اک آرزوئے سلیم'' پیدا ہوگئی ہے۔ رومانی محبت نے اس پھسلتے اور گرتے نو جوان کو ہاتھ دے کر بچا ہی لیا۔

رومانی نظموں میں راشد کی ایک نظم ''مری محبت جواں رہے گی'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں ایک قسم کی دائمی محبت کا اظہار ہوا ہے، جس میں خورشید اور ماہ و انجم کی کرنوں سی ہمیشگی ہے اور جو فطرت کے حسن اور اس کی شادابی کی طرح لازوال ہے ؎

مثالِ خورشید و ماہ و انجم مری محبت جواں رہے گی

عروسِ فطرت کے حسن شاداب کی طرح جاوداں رہے گی

شعاعِ اُمید بن کے ہر وقت روح پر ضوفشاں رہے گی
شگفتہ وشاد ماں کرے گی، شگفتہ وشاد ماں رہے گی
مری محبت جواں رہے گی!

یہ بات قابلِ غور ہے کہ نظم ''گناہ اور محبت'' اور زیرِ بحث نظم (مری محبت جواں رہے گی) میں موضوع کا ربط اور ارتقا موجود ہے، جو دونوں نظموں کو ایک ساتھ پڑھنے سے نمایاں ہوتا ہے۔ ''گناہ اور محبت'' کی کش مکش کو یاد کیجیے۔

غرض جوانی میں اہرمن کے طرب کا سامان بن گیا میں
گنہ کی آلائشوں میں لتھڑا ہوا اک انسان بن گیا میں

گناہ نے فرشتے کی پاکیزگی چھین کر فرد کو انسان کی سطحِ عصیاں پر پہنچا دیا ہے۔ چنانچہ جب فرد گناہ (جنس) کی آلائشوں سے اوپر اُٹھتا ہے تو محبت کی مقدس عمارت میں اسے داخلے کی دوبارہ اجازت مل جاتی ہے۔ لیکن یہ خلش پھر بھی رہتی ہے کہ محبت کی پاکیزگی میں اسے وہ مقام بلند حاصل نہیں ہوا جو اپنی ''گم شدہ جنت'' میں پہلے حاصل تھا۔ اور شاید اسی لیے وہ ''گم شدہ جنت'' (پاکیزہ محبت) کی تلاش میں سرگرم سفر ہے۔

پھر اپنے ''فردوسِ گم شدہ'' کی تلاش میں رہ سپار ہوں میں
ہوا ہوں بیدار کانپ کر اک مہیب خوابوں کے سلسلے سے
اور اب نمودِ سحر کی خاطر ستم کشِ انتظار ہوں میں
بہارِ تقدیسِ جاوداں کی مجھے پھر اک بار آرزو ہے
پھر ایک پاکیزہ زندگی کے لیے بہت بے قرار ہوں میں (گناہ اور محبت)

''بہارِ تقدیسِ جاوداں'' اور ''مری محبت جواں رہے گی'' کے اقتباسات کو دیکھیں۔ پہلے حصے میں راوی کی خواہش بیان ہوئی ہے اور دوسرے حصے میں اس خواہش کی تکمیل کا اظہار ہوا ہے۔

آدم کی طرح ایک طویل مدت تک غمِ محبت (پاکیزہ محبت سے دور ہونے کا غم) برداشت کرنے کے بعد راوی کی آہیں مستجاب ہوتی ہیں اور نظم ''مری محبت جواں رہے گی'' میں یہ صورت پیدا ہوتی ہے کہ فرد کو پاکیزہ محبت کی گم شدہ جنت پھر سے حاصل ہو جاتی ہے۔

کیا ہے جب سے غمِ محبت نے دیدۂ التفات پیدا
نئے سرے سے ہوئی ہے گویا مرے لیے کائنات پیدا

آخر اس غمِ محبت نے فرد پر کیا التفات ونوازش کی ہے؟ دراصل اسی غم نے فرد کو ''گناہ کی آلائشوں'' سے پاک کر دیا ہے۔ چنانچہ اب جذبۂ محبت پھر سے پاکیزہ، مقدس اور معصوم ہو گیا ہے۔ گویا وہ خواہش نظم ''گناہ اور محبت'' میں باقی رہ جاتی ہے اُس کی تکمیل اس نظم میں ہوتی ہے اور راوی جان و دل سے اس کی ابدیت کے نغمے گاتا ہے۔

مجھے محبت نے ذوقِ تقدیس مثلِ رنگِ سحر دیا ہے
زمانہ بھر کی لطافتوں سے مری جوانی کو بھر دیا ہے
مرے گلستاں کو آشنائے بہارِ جاوید کر دیا ہے
مرے گلستاں میں رنگ ونکہت کی نزہت جاوداں رہے گی
مری محبت جواں رہے گی!

راشد کی اس قبیل کی نظموں کے حوالے سے یہ بات اہم ہے کہ بیش تر کا موضوع یکساں نوعیت کا حامل ہے، لیکن جذباتی اور نفسیاتی سطح پر ہر نظم ایک نئی پیچیدگی اور تبدیلی کا اظہار کرتی ہے، ساتھ ہی شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے پچھلے تجربے سے مربوط بھی ہے۔ مثال میں موضوع زیر بحث عشق کو لیجیے۔ یہ مضمون راشد کے یہاں رومانیت سے شروع ہو کر بتدریج جنس تک پہنچتا ہے۔ ('جنس' پر راشد نے کئی نظمیں کہی ہیں۔ جس پر گفتگو آئندہ صفحات میں الگ سے ہوگی۔) اس مرحلے کو طے کرنے کے لیے فرد کو داخلی اور خارجی مزاحمتوں کا سامنا رہا ہے۔ وہ مثالی اور ارضی عشق کے تصور، معاشرتی قدروں کی پابندی، جنس کی فطری خواہش اور اس کا اظہار اور اپنی جذباتی ونفسیاتی زندگی کے درمیان پیدا ہونے والے بعد سے متصادم رہا ہے۔

پچھلی بحث میں نظم ''گناہ اور محبت'' اور ''مری محبت جواں رہے گی'' کے درمیان ربط وتسلسل اور ارتقائی نکتے کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی کہ معنوی یا فکری سطح پر ایک نظم میں جو تغیر واقع ہوتا ہے وہ دوسری نظم کے موضوع یا خیال سے کس طرح مربوط ہو جاتا ہے۔ راشد کی نظم ''عہد وفا'' کو بھی مذکورہ نظموں کے تسلسل میں دیکھا جا سکتا ہے۔

نظم کا بنیادی موضوع عشق کے مسئلے سے ہی تعلق رکھتا ہے۔ ''عہد وفا'' دراصل عاشق کا ''عہد نامۂ محبت'' ہے۔لیکن یہ روایتی قسم کا ''عہد نامہ'' نہیں ہے جو صرف معشوق کا دل جیتنے اور اسے خوش کرنے کے لیے محض رسمی لفظوں سے لکھا گیا ہو۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ معشوق کو اپنے عاشق کی وفاداری پر شک پیدا ہو گیا ہے۔ چنانچہ معشوق کو یقین دلانے اور اُسے مطمئن کرنے کے لیے راوی یہ سب کر رہا ہے ۔

تو مرے عشق سے مایوس نہ ہو

کہ مرا عہد وفا ہے ابدی!

سوال یہ ہے کہ راوی سے کون سی خطا سرزد ہوئی کہ معشوق کا یقین اس پر نہیں رہا اور یہ احساس جاگزیں ہو گیا کہ اس کا عاشق بے وفائی کر رہا ہے؟ پچھلی بحث کو ذہن میں رکھیے کہ روایتی طور پر رومانی محبت اسی وقت تک قائم رہ سکتی ہے جب تک کہ اس میں جنس کی شمولیت نہ ہو۔ یہ جذبہ شامل ہوتے ہی رومانی عشق کی حسین عمارت زمین بوس ہو جائے گی۔ اس نظم میں یہی ہوا ہے۔ راوی میں جنس کی خواہش ایک بار پھر پیدا ہوئی ہے۔ چنانچہ معشوق جو پاکیزگی اور تقدس میں حور و فرشتہ کی صفات رکھتا ہے، اس بات کو اپنے تقدس کے لیے خطرہ سمجھتا ہے۔ یہ معشوق انسان نہیں ایک دیوزاد بلا ہے جو اپنے قریب انسان کی موجودگی ہرگز برداشت نہیں کرسکتی۔ بہ قول سلیم احمد:

''جب کبھی کوئی بلا اپنی محبوبہ یا محبوب کے پاس کسی آدمی کی موجودگی محسوس کرتی ہے تو ''مانس گندھ، مانس گندھ'' کہتی دوڑتی پھرتی ہے۔''[1]

اس نظم میں پہلی بار، راوی اپنے وجود کو پوری طرح قبول کرنے اور اسے محسوس کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ نظم کا ایک حصہ ملاحظہ فرمائیں ۔

میں جو سرمست نہنگوں کی طرح

اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور

مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے

اور تری سادہ پرستش کی بجائے

مرتا ہوں تری ہم آغوشی کی لذّت کے لیے

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ مضمون 'ن۔م۔راشد: نئی نظم اور پورا آدمی'، ص: ۱۲۳

رومانی معشوق کے لیے واقعی یہ بات قابلِ برداشت نہیں ہوسکتی۔لیکن راوی اب یہ محسوس کر رہا ہے کہ پاکیزہ اور مقدس محبت میں جنسی تشنگی کو بجھانے اور داخلی کرب کو دور کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ محبوب کی ''سادہ پرستش'' ترک کرکے بڑی ہمت اور جسارت کے ساتھ اس سے ''ہم آغوشی'' کا اظہار کرڈالتا ہے۔یہ پہلا موقع ہے کہ راوی میں اپنے مسائل کا احساس اوراس کے حل کے لیے اقدام کی ہمت پیدا ہوئی ہے۔لیکن معشوق کی برہمی اور شاید خودکو وفا شعار کہلانے کی خواہش راوی کو دوسرے ہی لمحے اپنی پہلی روش پر واپس لے آتی ہے۔چنانچہ محبوبہ سے اپنی وفاداری کا عہد کرنے کے علاوہ راوی کو اس پر ندامت بھی ہے کہ اس میں جنس کی خواہش پیدا ہوئی۔

میرے جذبات کوتو پھر بھی حقارت سے نہ دیکھ

اورمرے عشق سے مایوس نہ ہو

کہ مرا عہدِ وفا ہے ابدی!

عشق کے علاوہ رومان پسندی کی ایک جہت یہ ہے کہ ہم فطرت میں دلچسپی لینے لگیں اوراسی کو مرکزِ تصور بنالیں۔جس طرح رومانی عشق ذہن میں پرورش پاتا ہے اسی طرح فطرت سے دلچسپی اوراس میں فرد کے جذبات کی ہم آہنگی خیالی بنیادوں پر ہے۔یہ چیزیں فرد کواپنے مقام اور ماحول سے دور مسرّت واطمینان کی ایک پُرفریب کائنات میں لے جاتی ہیں۔

فطرت سے دلچسپی کی وجہ اس کی جمالیاتی کشش بھی ہوتی ہے لیکن رومانیت فطرت کے حسن کو بیان کرنے کے ساتھ اس سے وہ صفات وابستہ کردیتی ہے کہ یہ انسانی زندگی کی دوست، رہبر اور خیر خواہ بن جاتی ہے۔یہ ایک ایسی ہستی ہوتی ہے جو سود وزیاں کے خیالی اور انسانی طبیعت کی تخریب کار صلاحیتوں سے دور سارے جہان کی آسودگی اور بھلائی کے لیے کوشاں رہتی ہے۔لیکن بعض دفعہ اس کا غضب اور خوف ہمیں ڈراتا بھی ہے۔

راشد کے زمانے میں اقبال اوراختر شیرانی جیسے شاعر موجود تھے جنھیں فطرت سے خاص دلچسپی تھی۔ چنانچہ دونوں حضرات کے یہاں فطرت جلوہ نما ہوتی ہے۔البتہ یہ فرق ضرور ہے کہ اقبال کے یہاں فطرت ان کے اپنے فلسفہ کے معانی کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے اوران کے افکار وخیالات کی معاون بن کرآتی ہے۔ اختر شیرانی اس سے نئی دنیا کی تعمیر کرتے ہیں جوان کے تخیل کو آسودہ کرتی ہے۔

راشد کی نظموں میں فطرت اکثر فرد کی داخلی کیفیات کی عکاس ہے۔ اس سے کبھی فرد کا درد وغم، اس کی افسردگی اور مایوسی آشکار ہوتی ہے، (ایک دن۔ لارنس باغ میں)، کبھی جوئے نغمہ بن کر یہ پوری انسانیت کو مسرّت انگیز بنا دیتی ہے، (ستارے)۔ کبھی فرد میں خوشی کی ایسی لہر دوڑا دیتی ہے کہ وہ خود میں ایک نئی تازگی اور توانائی محسوس کرنے لگتا ہے، (بادل)۔ اور یہی فطرت کبھی مادر کائنات بن کر فرد پر مہربان ہے (فطرت اور عہدِ نو کا انسان)۔

نظم ''لارنس باغ میں'' میں فطرت فرد کے اپنے توہمات کی روشنی میں مختلف صورتوں میں دکھائی دیتی ہے۔ نظم کا فرد تنہائی اور غم کی کیفیت میں باغ میں بیٹھا ہوا ہے، اور طرح طرح کے خیالات اس کے ذہن میں یورش کر رہے ہیں۔ ایسے میں فطرت خوف کا استعارہ ''بھوت'' بن کر فرد کو ڈراتی ہے ۔

اشجار بار بار ڈراتے ہیں بن کے بھوت

جب دیکھتا ہوں ان کی طرف کانپتا ہوں میں

ظاہر ہے اشجار نہ تو بھوت ہیں اور نہ ہی وہ کسی کو ڈرانے یا خوش کرنے کا یارا رکھتے ہیں۔ یہ سب فرد کے داخل کا معاملہ ہے۔ اس کے اپنے توہمات سے ہی چیزیں دلکش/خوف ناک ہو گئی ہیں۔

دوسری حالت کیف ونشاط کی ہے۔ اس باغ سے فرد کی دلکش یادیں وابستہ ہیں۔ لہٰذا جب پچھلی بہاریں اور مناظر رنگین نگاہ یاد آتے ہیں تو اس کا دل خوشی اور غم کے مخلوط جذبے سے بھر جاتا ہے۔ یہ خیالات ایک دائمی احساس بن کر اس کی روح میں جذب ہو گئے ہیں۔ گزشتہ دنوں کی یاد جب فرد کے شعور میں کوندتی ہے تو اس کا دل غم کی بے پناہ گہرائی میں ڈوب جاتا ہے ۔

لارنس باغ! کیف ولطائف کے خلدزار

وہ موسم نشاط، وہ ایامِ نو بہار

بھولے ہوئے مناظر رنگیں بہار کے

افکار بن کے روح میں میری اُتر گئے

نظم کے آخری حصے میں فطرت فرد کے جذبات اور اس کی دلی کیفیات سے ہم آہنگ ہو کر باطن کو خارج میں پیش کرتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

ہے آسماں پہ کالی گھٹاؤں کا اژدھام

....

سینے میں جوئے اشک ہے میرے رُکی ہوئی
جا کر اسے بہاؤں کا کنج گلاب میں
ہے آسماں پہ کالی گھٹاؤں کا اژدھام
افکار کا ہجوم ہے میرے دماغ میں

''کالی گھٹاؤں کا اژدھام'' ایک خارجی منظر ہے۔شاعر نے اسے فرد کے باطن کی حالت ''سینے میں جوئے اشک ہے میرے رُکی ہوئی'' اور ''افکار کا ہجوم ہے میرے دماغ میں'' سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔اس طرح فطرت کی منظرنگاری محض مصوری نہیں رہتی بلکہ انسان کے جذبات واحساسات، اس کی افسردگی، خوف اور غم سب کو منعکس کرنے کا ایک خارجی ذریعہ بن جاتی ہے۔

فطرت سے متعلق راشد کی دوسری نظم ''ستارے'' کے عنوان سے ہے۔اس میں فطرت پس منظر کے طور پر نہیں بلکہ بنیادی کردار کی حیثیت سے نظر آتی ہے۔رات کے پُرسکون، تاریک ماحول میں تاروں کی روشنی پورے سرور وآہنگ کے ساتھ زمین کی طرف آتی ہے تاکہ اہل زمین سکون واطمینان اور خوشی وشادمانی کے ساتھ زندگی گزار سکیں۔یہ تصور/خواہش شاعر کی اپنی ہے جسے وہ فطرت سے وابستہ کر کے تاروں کو ایک بامعنی وسیع المشرب ہستی میں تبدیل کر دیتا ہے۔وہ خود چاہتا ہے کہ دنیا حسن ولطافت کا مرکز بن جائے لیکن اس کا اظہار وہ فطرت اور اس کے اجزا کی مدد سے کرتا ہے ۔

چمکتے ہیں کہ دنیا میں مسرّت کی حکومت ہو
چمکتے ہیں کہ انساں فکرِ ہستی کو بھلا ڈالے
لیے ہے یہ تمنّا ہر کرن ان نور پاروں کی
کبھی یہ خاک داں گہوارۂ حسن ولطافت ہو
کبھی انسان اپنی گم شدہ جنت کو پھر پالے!

''بادل'' بھی اسی قسم کی نظم ہے۔اس میں فطرت ایک پُرقوت شے ہے جو راوی کو توانائی اور تازگی بخشتی ہے۔اس نے شاعر کے اندر کے جمود کو توڑ کر اس میں خواہشوں اور ارمانوں کی ایک نئی دنیا پھر سے پیدا کر دی ہے ۔

مدت سے لٹ چکے تھے تمنّا کے بار وبرگ
چھایا ہوا تھا روح پہ گویا سکوتِ مرگ

چھوڑا ہے آج زیست کو خواب جمود نے
ان بادلوں سے تازہ ہوئی ہے حیات پھر
میرے لیے جواں ہے یہ کائنات پھر
شاداب کردیا ہے دل ان کے سرور نے!

یہ دلچسپ بات ہے کہ ان نظموں میں فطرت کی معصومیت اور رومانی عشق کی معصومیت کا عکس ایک دوسرے پر پڑتا دکھائی دے رہا ہے۔ فرد کے لیے دونوں ہی چیزیں حیات بخش ہیں۔ چنانچہ ان سے وابستہ ہو کر وہ خود میں روحانی قوت محسوس کرتا ہے۔ مثلاً ۔

ان بادلوں سے تازہ ہوئی ہے حیات پھر
میرے لیے جواں ہے یہ کائنات پھر (بادل)

....

نئے سرے سے ہوئی ہے گویا میرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فسردہ پیکر میں آرزوئے حیات پیدا (مری محبت جواں رہے گی)

''فطرت اور عہد نو کا انسان'' میں انگریزی کی نیچرل شاعری کا اثر صاف نمایاں۔ یہ ولیم ورڈس ورتھ کی بعض ان نظموں کی طرح ہے جس میں فطرت ماں کے کردار میں ہے۔ مثلاً نظم "Lucy Gray" میں۔ اس میں فطرت انسان کی پرورش اور تربیت کی ذمہ دار ہے۔ راشد بھی اپنی نظم میں فطرت کو ''مادر فطرت'' کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ـــــ یہ مادر کائنات ہے۔ جس طرح شام ہوتے ہی ''ماں'' کھیل کود میں مشغول بچے کو گھر کی طرف بلاتی ہے اسی طرح فطرت انسان کو اس کی آوارگی اور دنیاوی مشاغل (کھیل) سے واپس اپنی آغوش میں لینے کے لیے پکارتی ہے ۔

شام ہونے کو ہے اور تاریکیاں چھانے کو ہیں
آ مرے ننھے، مری جاں، آ مرے شہ کار آ!
تجھ پہ صدقے خلد کے نغمات اور انوار آ
آ مرے ننھے! کہ پریاں رات کی آنے کو ہیں

....

آ کہ ہے راحت بھری آغوشِ وا تیرے لیے؟
آ کہ میری جان ہے غم آشنا تیرے لیے؟

فطرت اور رومانی عشق میں قدرِ مشترک کے طور پر کچھ چیزوں کا ذکر ہو چکا ہے، مذکورہ نظم ''فطرت اور عہدِ نو کا انسان'' میں اشتراک کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔

رومانی محبت میں ''جنس'' کا جذبہ ایک نفسیاتی کش مکش رکھتا ہے۔ اس میں رومانی محبوبہ کی طرح فطرت بھی پریشان ہے کہ فرد کہیں ارتکاب ''گناہ'' نہ کر بیٹھے اور اس سے اس کی معصومیت ختم نہ ہو جائے۔ ''انسان'' کی طرف سے جو جواب نظم ہوا ہے اس کے کچھ مصرعے ملاحظہ فرمائیں ۔

طفلِ آوارہ ہوں لیکن سرکش و ناداں نہیں
میری اس آوارگی میں وحشتِ عصیاں نہیں

گویا فطرت یہ سمجھتی ہے کہ فرد کی آوارگی ''وحشتِ عصیاں''، یعنی جنسی ہیجان کے سبب ہے۔ چنانچہ فرد اس کے فوراً بعد اپنے معصوم اور شوخ ہونے پر اصرار کرتا ہے ۔

شوخ ہوں لیکن ابھی معصوم اور بے چارہ ہوں
تجھ کو کیا غم ہے اگر وارفتۂ نظارہ ہوں؟



فرار/سفر کی خواہش بھی رومانی شاعری کا ایک پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ اختر شیرانی کے کلام میں اس کی وافر مثالیں ملتی ہیں۔ فرار کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ دنیا پریشانی اور تکلیف کی جگہ ہے جس سے نجات کا کوئی اور طریقہ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ فرد اسے چھوڑ کر کسی دوسری کائنات کو اپنا مسکن بنائے جہاں کیف و سرور اور مسرّت و شادمانی ہو۔ ظاہر ہے یہ کوئی حقیقی/ مادّی کائنات نہیں ہو سکتی۔ ہر مادّی شے زمان و مکان کی قید میں ہے اور انسان بھی اسی حدود میں ہے۔ لہٰذا رومانی نظم کا راوی جب فرار یا سفر کا ارادہ کرتا ہے تو وہ ذہنی اور خیالی دنیا کی طرف ہوتا ہے۔ خواب اور تصورات کی یہ دنیا فرد کے لیے سکون اور انبساط سے بھری ہوئی ہے۔ اردو کی رومانی شاعری میں اس تمنا کی سب سے مشہور مثال اختر شیرانی کی نظم ''اے عشق کہیں لے چل...'' ہے۔ جس میں شاعر عشق سے اس دنیا سے دور، ایک اور معصومیت اور مسرّت سے بھرپور کائنات میں لے چلنے کی درخواست کرتا ہے ۔

فرار کو ہم انفرادی آزادی کی خواہش بھی کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ یہ ایک طرح سے ماحول کے جبر اور معاشرتی ذمہ داریوں سے فرد کی آزاد ہونے کی خواہش ہے۔

راشدؔ نے فرار سے متعلق جو نظمیں کہی ہیں ان میں تخیلی اور ماورائی دنیا کی خواہش کے علاوہ فکری اور تنقیدی عنصر بھی ہے۔ ابتدائی نظموں میں فرد کی تمنا صرف یہ ہے کہ وہ جس ماحول میں رہ رہا ہے، اس سے نکل کر کسی پُرسکون مقام کی جانب چلا جائے تاکہ دنیا کے درد و غم سے نجات مل سکے۔ مثلاً؎

مرے محبوب، جانے دے، مجھے اس پار جانے دے

اکیلا جاؤں گا اور تیر کے مانند جاؤں گا

کبھی اس ساحلِ ویراں پر میں پھر نہ آؤں گا

مجھے اس خواب کی بستی سے کیا آواز آتی ہے؟

مجھے اس پار لینے کے لیے وہ کون آیا ہے؟

خدا جانے وہ اپنے ساتھ کیا پیغام لایا ہے

مجھے جانے دے اب رہنے سے میری جان جاتی ہے!

مرے محبوب، میرے دوست اب جانے بھی دے مجھ کو

بس اب جانے بھی دے اس ارضِ بے آباد سے مجھ کو! (خواب کی بستی)

راوی جس کائنات/بستی کی طرف جانا چاہتا ہے وہ ''خواب کی بستی'' ہے جس کا خارج میں کوئی وجود نہیں۔ بیسویں صدی کی دوسری تیسری دہائی کا یہ عام موضوع تھا۔ اس زمانے میں ملکی و قومی زندگی سیاسی، معاشی، معاشرتی اور انفرادی سطح پر جس طرح پابند اور مجبور ہو کر رہ گئی تھی اس میں ''خواب'' یا ''فرار'' کے علاوہ سکون کی کوئی اور شکل نظر نہیں آتی تھی۔

فرار کی دوسری نظموں سے مثالیں ملاحظہ فرمائیں؎

کوئی دیتا ہے بہت دور سے آواز مجھے

چھپ کے بیٹھا ہے وہ شاید کسی سیارے میں

نغمہ و نور کے اک سرمدی گہوارے میں

دے اجازت جو تری چشمِ فسوں ساز مجھے

اور ہو جائے محبت پر پرواز مجھے
اُڑ کے پہنچوں میں وہاں روح کے طیارے میں
سرعتِ نور سے یا آنکھ کے ''پلکارے'' میں
کہ فلک بھی نظر آتا ہے در باز مجھے! (رفعت)

ع۔ ''یہ ایک خواب ہے، بے مدعا رواں ہیں ہم
یہ اک فسانہ ہے کردار داستاں ہیں ہم
ابھی یہاں سے بہت دور ہے جہان عجم
تصورات میں جس خلد کے جواں ہیں ہم''

....

م۔ ''اگر یہاں سے بہت دور ہے ''جہانِ عجم''
مری ندیم چل اس سرزمیں کی جانب چل''
(زندگی، جوانی، عشق، حسن)

یہ ''سرمدی گہوارہ'' ہو یا ''جہانِ عجم'' سب راوی کے خواب کی لامحدود کائنات کا حصہ ہیں، اور ان کا وجود کردار کے ذہن/اس کی خوابوں کی دنیا کے باہر نہیں ہے۔

فرار سے متعلق نظموں میں راوی، اگر چہ یہ حوصلہ نہیں رکھتا کہ حالات سے نبرد آزما ہو سکے، لیکن اپنے درد و غم کو سمجھنے اور اس کے اسباب تلاش کرنے کی کوشش اس میں ضرور ملتی ہے جس نے اسے اپنے ماحول سے فرار پر مجبور کیا ہے۔ ابتدا میں اسے اپنے غم کا صحیح اندازہ نہیں ہو پاتا۔ چنانچہ جب وہ تکلیف محسوس کرتا ہے تو فوراً فرار کی راہ لیتا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ جب اس میں اپنے آلام کا شعور پیدا ہوتا ہے تو اسباب/وجوہات کا تجزیہ کر کے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ خیر وشر کے تصور کے علاوہ کوئی اور شے انسان کی تکلیف کا باعث نہیں ہے۔ ظاہر ہے، وسیع معنوں میں، دنیا کا سارا نظام خیر وشر کی قوتوں کے تابع ہے ؂

شکر ہے زندانیِ اہرمن و یزداں نہیں
ان سے بڑھ کر کچھ بھی وجہ کاہش انساں نہیں

.... (فطرت اور عہد نو انساں)

یہیں پہنچ کے ملے گی مگر نجات کہیں
ہمیں زمان و مکان کے حدود سنگیں سے
نہ خیر و شر ہے نہ یزدان و اہرمن ہیں یہاں
کہ جا چکے ہیں وہ اس سرزمین سنگیں سے (زندگی، جوانی، عشق، حسن)

خیر و شر کے تصور کے علاوہ زندگی کی یک رنگی اور متواتر بیزار کن کیفیت نے بھی راوی کو اس طرف مائل کیا ہے۔

کاش بتلا دے کوئی
مجھ کو بھی اس وادی پنہاں کی راہ
مجھ کو اب تک جستجو ہے
زندگی کے تازہ جولاں گاہ کی
کیسی بیزاری سی ہے
زندگی کے کہنہ آہنگ مسلسل سے مجھے
سرزمین زیست کی افسردہ محفل سے مجھے (وادیٔ پنہاں)

راشد کی ایک نظم ''رقص'' کے عنوان سے ہے۔ فرار کے موضوع سے متعلق اب تک جن نظموں پر گفتگو ہوئی ان میں ''رقص'' اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس میں زندگی کے کرب اور اس کی تلخیوں سے فرار حاصل کرنے کے لیے راوی کسی خیالی اور رومانی دنیا کی طرف سفر کی خواہش نہیں رکھتا۔ شاید اس نے محسوس کرلیا ہے کہ ریت میں گردن ڈال دینے سے بلاؤں کا وجود ختم نہیں ہوتا۔ لہٰذا اپنے ماحول میں رہ کر ہی وہ زندگی سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ راوی میں اب تک اگرچہ یہ حوصلہ پیدا نہیں ہوسکا کہ استقلال کے ساتھ وہ زندگی کا مقابلہ کرے۔ مگر فکری طور پر یہ تبدیلی بھی کافی ہے کہ وہ خواب کی دنیا سے نکل کر حقیقت کے روبرو ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ زندگی کی تلخیوں سے بچنے اور سکون و اطمینان حاصل کرنے کے لیے اب اس نے ''فن'' اور ''عورت'' میں پناہ لی ہے۔ نظم کے ابتدائی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ ے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

اس نظم کے متعلق راشد نے آغا عبدالحمید کو ایک خط میں لکھا:

''ایک نظم ہے ''رقص'' جو کل ہی لکھی ہے جس کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ Primitive man یعنی عہد پارینہ کے انسان کے مقابلے میں ہم مہذب اور طباع شہری جن کے قوائے آج فطرت کے ساتھ جنگجوئی کے قابل نہیں رہے کس انداز سے کس وجہ سے اور کیوں کر فن میں دلچسپی لیتے ہیں۔ ہم عورت کے دامن میں پناہ لینا چاہتے ہیں، جو فنون کی تمثیل ہے۔ اس لیے کہ زندگی کی تلخیوں، زندگی کی کراہتوں کو ہم برداشت کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔''[1]

اب نظم کے راوی کو دیکھیں، یہ ایک ساتھ ''فن'' اور ''عورت'' دونوں میں پناہ لے رہا ہے۔ رقص ایک فن ہے اور اس فن کا خول (Medium) ایک نازک نسوانی جسم ہے۔ چنانچہ راوی جب رقص میں شامل ہوتا ہے تو رقص کرتے ہوئے وہ ''فن'' اور ساتھ ہی اپنی ہم رقص کے حوالے سے ''عورت'' میں پناہ لے رہا ہوتا ہے۔

اس نظم میں پہلی بار راوی خوابوں اور رومانوں کی خیالی دنیا کی طرف جانے کے بجائے تخلیقی اظہار میں پناہ لیتا ہے۔ زندگی سے روبرو ہونے کا تجربہ بہت ہی خوف ناک رہا ہے۔ خوف کی شدت اس قدر ہے کہ پوری نظم پر اس کا سایہ پڑ رہا ہے۔ مثلاً:

ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

....

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۳۹

جی میں کہتا ہوں کہ ہاں،
رقص گہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگ ریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے!

....

زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں؛
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لحظہ لحظہ اور بھی تیرے قریب
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں!

ان حصوں میں راوی کی وحشت نمایاں ہے۔ یہ وحشت اور خوف زندگی کے غم، اس کے کرب اور تکلیفوں کا ہے جو ہزار کوششوں کے باوجود ختم نہیں ہوتا، اور ہمارے زمانے کا انسان ان سے نبرد آزما ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ رقص کی گردش اور عورت کے وجود کے سہارے اسے کم کرنے کی کوشش ہوتی ہے لیکن اس میں بھی یہ خوف موجود ہے کہ کہیں زندگی اسے جرم عیش کرتا نہ دیکھ لے۔ یہ بات راوی کو معلوم ہے کہ زندگی کے درد و غم سے گریز ممکن نہیں۔ ہماری مسرّتوں اور خوشیوں کے درمیان مصائب و آلام کا نزول بالکل اچانک اور نامعلوم طریقے سے ہوتا ہے۔ ہم بخوبی جانتے ہیں کہ زندگی کا کرب اور اس کی تکلیفیں ہمارا مقدر ہیں، پھر بھی ان کی یلغار سے نہ بچ پانا انسانی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔

رقص میں فرد جس عورت کے ساتھ ہے وہ حسین و اجنبی ہونے کے علاوہ فرد کی آرزوؤں کی تمثیل بھی ہے۔

تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک

ان دو مصرعوں میں عورت اور فن کا تصور ایک دوسرے سے اتنے قریب آ گئے ہیں کہ ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی آرزوئیں اس مادّی دنیا میں تو پوری ہوتی نہیں تو وہ انھیں اپنی تخلیقات کی شکل دے دیتا ہے۔ اس لیے یہ تخلیق اس کی آرزوؤں کی تمثیل بن جاتی ہے۔

یہاں بنیادی مسئلہ راوی کی آرزوؤں کو سمجھنے کا ہے۔ یہ کیسی تمنائیں ہیں جو اب تک پوری نہیں ہوسکیں؟ راشد کی ''فرار'' سے متعلق نظم پر ہم غور کریں تو ''آرزوؤں کی تمثیل'' کے معنی واضح ہونے لگتے ہیں۔

راوی ایک ایسی دنیا کی خواہش رکھتا ہے جو نفرت، انتشار اور جنگ سے آزاد ہو اور جس میں محبت، مسرت اور نور و نغمہ کا ازدہام ہو جہاں موسیقی و عشرت سے معمور شہر آباد ہوں۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں حسن و عشق کی حکومت ہے اور جہاں مشرق و مغرب کی حدیں ختم ہو جاتی ہیں، اور خیر و شر/ یزدان و اہرمن کی ذات کا کوئی تصور نہیں۔ گویا ذہنی، جسمانی، روحانی آسودگی اور شخصی آزادی کی خواہش فرد کی طویل دیرینہ خواہش ہے۔ ''فن'' اور ''عورت'' کی طرف اس کی پیش قدمی اسی خواہش اور جذبے کے تکمیل کے لیے ہے۔ چنانچہ فرد جب اجنبی عورت کو اپنی آرزوؤں کی تمثیل بتاتا ہے تو وہ اس میں سکون و اطمینان اور زندگی کی ہر لطافت کو دیکھتا ہے۔ ایک نسائی پیکر میں تمنا کی یہی تمثیل، اصلاً راشد کے نزدیک فن کی اساس ہے۔

فرار کے موضوع پر راشد کی آخری نظم ''خودکشی'' کے عنوان سے ہے۔ یہ ''ماورا'' کی بھی آخری نظم ہے۔ اس میں زندگی کے ساتھ فرد کے رجحان میں خاصی تبدیلی آئی ہے۔ راشد کی پچھلی نظموں میں فرد رومانیت کا گرویدہ رہا ہے۔ ''رقص'' میں پہلی بار جب اس کا سامنا زندگی سے ہوا تو ایسا خوف زدہ ہوتا ہے کہ بھاگ کر فن و عورت میں پناہ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ ''خودکشی'' میں وہ فوراً فرار کے متعلق نہیں سوچتا ہے۔ یہاں وہ زندگی کا مقابلہ کرتا ہے اور اپنی ہمت و حوصلہ کے مطابق حتی المقدور زندگی سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ البتہ جب زندگی کا جبر اس پر غالب ہونے لگتا ہے تب اسے اپنے عزم حیات کے شکست ہونے کا احساس ہوتا ہے۔

کر چکا ہوں آج عزم آخری —
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند؛

دیوار کو چاٹنے کی تلمیح روزانہ زندگی کے مسائل پر غالب آنے کا عمل ہے۔ یہ دیوار زندگی کی بہت سی دیواروں میں سے ایک ہے۔ فرد کی کوشش کی لاحاصلی یہ ہے کہ وہ زندگی کی جس دیوار میں قید ہے اسے گرانا چاہتا ہے لیکن دیوار ہے کہ کمزور و ناتواں ہونے کے باوجود دوسرے دن اپنی سابقہ صورت میں

پہلے کی طرح مضبوطی سے کھڑی ہو جاتی ہے۔ روزانہ ایک ہی طرح کی صورت حال، وہی دیوار کا چاٹنا اور اس کا پھر سے بلند ہو جانا، راوی میں اُکتاہٹ، بے کیفی اور بیزاری پیدا کر دیتا ہے۔ وہ زندگی کے صراطِ مستقیم سے ہٹ کر چلنے کا خواہش مند ہے۔ لیکن جس قسم کی زندگی میں وہ گرفتار ہے اس میں یہ مہلت ہی نہیں کہ وہ کوئی تدبیر کر سکے۔ میراجی نے اس نظم کا تجزیہ کیا ہے اور راوی کے کردار کو بھی متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''تخصیص کے نقطۂ نظر سے ہم پوچھتے ہیں کہ یہ ہیرو کون ہے؟ کسان! بنیا یا صرف ایک کلرک! نظم کا صرف ایک مصرع جواب دیتا ہے کہ وہ ہیرو ایک کلرک ہے۔ ''شام تک ہر روز کر دیتا تھا میں، چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں۔'' اور ''صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند۔'' دفتر میں میز پر بیٹھے ہوئے کلرک کے سامنے فائلوں کا انبار لگا رہتا ہے، انگشت کو تر کر کے ان کے صفحے پلٹتے اور ان صفحوں کو سیاہ و سفید میں تبدیل کرتے ہی اس کا دن تمام ہوتا ہے۔ شام تک وہ میز کے انبار کو گھٹانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے.....دوسرے روز دفتر میں پہنچ کر پھر یہی دیکھتا ہے کہ میز پر فائلوں کی دیوار دوبارہ بلند دکھائی دے رہی ہے۔''[1]

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راوی زندگی کا مقابلہ کرتے کرتے تھک چکا ہے اور اب وہ اس سے عاجز ہے۔ بلکہ اُس میں جھنجھلاہٹ اور غصہ کی شدید حالت پیدا ہو گئی ہے، اس لیے کہ زندگی کا جبر اور اس کی حقیقت اب راوی پر واضح ہو گئی ہے۔

آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب
آتا جاتا تھا بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہزرہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تختِ خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ و رخشاں لہو
بوئے مے میں بوئے خوں اُلجھی ہوئی

[1] اس نظم میں۔ میراجی، ص: ۱۳۲۔۱۳۳

ہرزہ کار و عشوہ ساز محبوبہ کے تحت خواب کے نیچے تازہ و درخشاں لہو، وہ خوف ناک حقیقت ہے، جسے دیکھ کر نظم کے راوی کا حوصلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ عشوہ سازی اور مے کی بظاہر سرمستی میں ''لہو'' کی لکیر اس زندگی کے وقتی عیش کی جان لیوا قیمت ہے، جو آفس کے کلرک، یا نظم کے راوی کو ادا کرنی پڑتی ہے۔ اس جبر سے نجات کی صورت راوی کے نزدیک ''خودکشی'' ہے۔ جس میں اپنی جان دے کر راوی زندگی کو شکست دیتا ہے۔

میرا عزم آخری یہ ہے کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج!
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس دریچے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے بام کو!

راوی شاید یہ سمجھتا ہے کہ خودکشی کے ذریعہ زندگی کا کرب اور مسائل اگر اجتماع کے لیے نہیں تو کم از کم خود اس کے لیے ختم ہو جائیں گے۔ یعنی جب فرد کا وجود ہی باقی نہیں رہا تو اس کی زندگی کے مسائل کا ہونا یا نہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس نظم کے حوالے سے راشد کا اپنا خیال ہے کہ:

''خودکشی کرنے والے لوگ شاید یہ سمجھتے ہیں (یا سمجھتے ہوں گے) کہ ان کے مر جانے کے بعد نہ صرف ان کے سب مسائل حل ہو جائیں گے بلکہ خود زندگی بھی ختم ہو جائے گی۔ لیکن زندگی ایک ایسی ''دیوار'' ہے جو ہزار چاٹیے پھر سے اپنی جگہ پر بلند ہو جاتی ہے اور خودکشی کرنے والے کی خود فریبی کہ یہ ''آج تو آخر ہم آغوش زمین ہو جائے گی۔'' اس کے کام نہیں آتی..... یہ نظم اس بات کا یقین دلاتی ہے کہ زندگی ہمیشہ سے رواں دواں ہے اور ہمیشہ رواں دواں رہے گی، اور ایک فرد کے اس سے فرار پانے سے زندگی ختم نہیں ہو جاتی۔''[1]

راشد کی اپنی تشریح میں نظم کا فرد ''واقعی خودکشی'' کا ارادہ رکھتا ہے جو خود راشد کی نظر میں مسئلہ کا حل نہیں بلکہ یہ ایک بے کار عمل ہے۔ میرا جی اس نظم کو، ایک کلرک کی اقتصادی خودکشی اور کلرکی نظام کے خلاف دنیا بھر کے کلرکوں کا احتجاج بتاتے ہیں۔ گویا میرا جی کے نزدیک نظم کے ہیرو نے زندگی کے خلاف جو قدم اُٹھایا ہے درست ہے۔

---

[1] لا = انسان، 'مصاحبہ'۔ ص:۱۳

راوی خودکشی کا ارادہ ''ساتویں منزل'' سے کرتا ہے: ''اکثر ذہنوں میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ساتویں منزل ہی کیوں؟ اس سے پہلے یا آگے کی منزلیں بھی تو ہو سکتی تھیں۔ یہ شاید اس لیے ہے کہ راشد کے ذہن میں سات کا عدد ''تکمیل، کل اور انتہا'' کے معنی رکھتا ہے۔ راشد نے اپنی بعض دوسری نظموں میں بھی سات کا عدد استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

کہ مرا پہلا مکاں
جس کی تعمیر میں گزرے تھے مرے سات برس
اک کھنڈر بنتا سا چلا جاتا ہے۔ (خرابے)

....

یہاں آ کے رُکتے ہیں سارے جہاں کے جہاز
یہاں ہفت اقلیم کے ایلچی آ کے گزرانتے ہیں نیاز (ایک شہر)

پہلی مثال میں تعمیر کی تکمیل کا زمانہ ''سات برس'' ہے۔ دوسری مثال میں 'ہفت اقلیم' ان سات برّ اعظم کی طرف اشارہ ہے جن سے مل کر دنیا/کل کی تعمیر ہوتی ہے۔ چنانچہ اس ذہنی فکر کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ ''خودکشی'' میں ''ساتویں منزل'' ارتقاع کی انتہائی سطح ہے۔ اب خواہ یہ ملازمت کی منزل ہو یا اس عمارت کی جس میں فرد کام کرتا ہے۔



رومانی تقدس اور پاکیزگی کے علاوہ 'عشق' کی دوسری جہت جنسی/ مادّی ہے۔ راشد نے اپنی شاعری میں اور بطور خاص ''ماورا'' کی نظموں میں عشق کے اس پہلو پر زیادہ توجہ دی ہے۔

عشق اردو شاعری ہی کا نہیں بلکہ مشرق میں شاعری کا بنیادی موضوع رہا ہے اور اس پر دفتر کے دفتر سیاہ کیے گئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عرب کے دور جاہل کی شاعری میں عشق اپنی اصل میں عورت اور مرد کے درمیان کشش اور ان کے جذباتی و جسمانی روابط کا نام تھا، اور اس کا اظہار وہ شاعری میں بغیر کسی خوف کے کرتے تھے۔ لیکن ایران میں تصوف کے اثر سے 'عشق' کی دو قسمیں ہو گئیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی۔ اس میں دوسری نوع کو پہلے پر ترجیح دی گئی۔ عشق حقیقی کو اعلیٰ و ارفع تصور کیا گیا کیوں کہ اس نے مادّی کائنات سے اپنا رشتہ توڑ کر ایک ماورائی حقیقت سے خود کو وابستہ کر لیا تھا۔ چنانچہ تقدس اور پاکیزگی کا خیال بھی اس سے مربوط ہو گیا۔ عشق کے اس تصور نے اس زمانے کے ادب پر گہرا اثر ڈالا۔

اردو شاعری جو اپنی اصل میں فارسی کی ادبی روایات ہی پر قائم ہے، اس میں بھی عشقِ حقیقی کا تصور غالب رہا ہے اور برس ہا برس کے بعد بھی شاعروں نے جب زندگی کے مادّی رُخ کی طرف نگاہ کی اور عشق کے مادّی/جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی کوشش کی تب بھی تقدس اور عظمت کا ہالہ اس کے گرد ایسا لگا رہا کہ بنیادی جذبے کا طبعی اظہار نہ ہو سکا۔ اپنے زمانے میں غالبؔ و مومنؔ اور پھر بیسویں صدی میں حسرتؔ و فراقؔ کی شاعری میں عشق کی بتدریج بدلتی ہوئی تصویریں پیش کی گئیں۔ لیکن یہ سبھی، عاشق و معشوق کے بدلتے ہوئے معاملات اور عشق کی بدلتی ہوئی قدر کے اظہار سے آگے بڑھ کر، جسم و روح کی سیرابی سے حاصل ہونے والے سکون یا تشنگی کی صورت میں فرد کی ٹوٹتی ہوئی شخصیت اور اس میں راہ پانے والی بے اعتدالی کو پیش نہ کر سکے۔ راشد اور اس کے معاصرین نے اس جانب توجہ کی۔ فحاشی یا جنسیت سے قطع نظر ان کے نزدیک انسانی زندگی کا ہر پہلو قابلِ قدر ہے بشرطیکہ اس میں فرد کی تعمیر و تکمیل اور شخصیت کو معتدل کرنے کا عنصر موجود ہو۔ چنانچہ راشد نے، جو اَب تک رومانیت کے دلدادہ تھے، عشق کے رومانی تصور کو رد کیا اور کامل/سچا عشق اسے قرار دیا جو روح اور جسم کے مابین ہم آہنگی پیدا کر کے فرد کو داخلی طور پر ٹوٹنے سے بچا لے۔ عشق کا یہ تصور راشد کو اس کے ماحول نے دیا تھا۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> ''جہاں دلّی اور لکھنؤ کے اکثر شاعروں کی عشقیہ روح ایرانی تھی، پنجاب کے شاعر اپنی عشقیہ روح کے لیے ان سرچشموں کے محتاج تھے جو پنجابی شاعری نے انھیں بخشے تھے۔ چنانچہ فارسی لغت کی فراوانی کے باوجود میری شاعری کی روح فارسی یا قدیم اردو شاعری کی عشقیہ روح نہیں۔ بلکہ پنجاب کی روح ہے، لیکن اس پنجاب کی جس میں، میں نے آنکھ کھولی تھی.....
> جس زمانے میں، میں نے پرورش پائی خود پنجاب میں عشق کے تمام ابعاد بدل چکے تھے۔ وہ عشق جو تصوف پر قائم تھا اور جو اپنی تمام اصطلاحات جاگیرداری کی لعنت سے کسب فیض کرتا تھا میرے لیے اجنبی تھا۔''[1]

عشق کے سلسلے میں راشد کا موقف اپنی پچھلی نسل کی رومانیت کے برخلاف حقیقی اور ارضی بنیادوں پر تھا، جس میں تخیل پرستی کی کوئی گنجائش نہیں تھی اور جسم و روح کو ایک ہی نقطے پر دیکھنے کی کوشش کی۔ رومانیت نے جسم اور روح کو دو الگ الگ مراکز میں باندھ رکھا تھا جس سے فرد کی جنسی زندگی میں ایک خلا

[1] مصاحبہ، لا = انسان۔ ص: ۴

پیدا ہو گیا تھا۔ گرچہ ظاہر میں یہ ایک صاف ستھری، پاکیزہ زندگی تھی لیکن اس نے فرد میں بہت سے نفسیاتی پیچ وخم پیدا کر دیے تھے۔ معاشرے کے اجتماعی مزاج میں بھی ایک ٹیڑھ پیدا ہو گیا کہ اس نے جنس کو ناپاک اور نا قابلِ اظہار شے سمجھ کر اس سے بے توجہی اور اخلاقی زیادتی کی۔ زندگی کا ایک اہم پہلو جس پر کائنات کی تمام مخلوقات کا وجود ہے، اس کی نفی اور اس سے چشم پوشی نے عہد جدید کی اجتماعی زندگی کو نفسیاتی کرب میں مبتلا کر دیا تھا۔ جبلت اور اخلاقیات کی کش مکش میں موجودہ انسان ٹوٹ کر بکھر گیا تھا۔ نئی شاعری میں جنسیت کے حوالے سے حسن عسکری لکھتے ہیں:

''نئی شاعری میں صرف ومحض ہوس کاری نہیں ہے بلکہ ہر جگہ ایک شدید کش مکش کے نشان ملتے ہیں اور یہ شدت بعض اوقات زیادہ صاف الفاظ استعمال کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہ جنسی اُلجھنیں صرف اردو کے شاعروں ہی تک محدود نہیں ہیں بلکہ عالم گیر ہیں۔ ہمارے شاعروں میں احساس اور اعتقاد کا تصادم ہو رہا ہے، خواہشات اور روایات کا۔ نئے علم اور پرانی قدروں کا جنسیات اور اقتصادیات کا۔ ایک طرف پرانی روایات ہیں جو پاک اور غیر جسمانی محبت پر زور دیتی ہیں۔ دوسری طرف شاعر کی جنسی خواہشیں ہیں، نئی نفسیات ہے جو پاک محبت کا بڑا بے رحمانہ تجزیہ کرتی ہے۔ جس کے نزدیک محبت دائمی نہیں بلکہ وقتی جذبہ ہے۔ نیا شاعر ان دو اصولوں کے درمیان لٹکا ہوا ہے۔''[1]

راشد کی کوشش یہ تھی کہ اس معلق اور ٹوٹے ہوئے انسان کو پھر سے مکمل کیا جائے، اور جس طرح وہ سوچتا اور خواہش کرتا ہے، اپنے اعمال میں اسی طرح نظر بھی آئے۔ جنس نے فرد کو جسمانی اور روحانی طور پر آسودہ کرنے کے علاوہ اس کے اجتماعی درد وغم اور روزمرّہ زندگی کی تلخی کو کم کیا ہے۔ اپنی نظموں میں جنس کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے راشد نے لکھا:

''ماورا'' کی نظموں میں جنسیت کا ذکر ضرور ہے، کیوں کہ ان نظموں کے کردار اپنے پیش تر غزل کے عاشق کی طرح چاند کے لیے نہیں پکارتے۔ بلکہ اپنا عشق اور اس کا حاصل اسی خاک میں تلاش کرتے ہیں۔ ناکام عشق ان کے نزدیک اپنی روایتی عظمت کے باوجود خام عشق ہے۔ عشق کی تکمیل ان کرداروں کے اجتماعی المیے کو بڑی حد تک کم کرتی ہے.....

---

[1] جھلکیاں، (حصہ اوّل)۔ ص: ۵۱

انسان کی زندگی سے (جنس کا) غائب ہو جانا فرد کی اپنی تکمیل اور زندگی کے ساتھ اس کی کامل ہم آہنگی کے راستے میں بہت بڑی رُکاوٹ بن جاتا ہے۔''[1]

یہ عجیب اور دلچسپ بات ہے کہ ناقدین کے ایک حلقے نے راشد کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے مبہم ہونے کی بات کہی۔ اور خود انھیں فراری ذہنیت رکھنے والا، ہیئت پرست اور جنس پرست شاعر کہا۔ جنسیت کے حوالے سے ان پر فحاشی کا الزام بھی لگایا گیا۔ اوّل تو یہ کہ جب راشد کی تخلیقات کے معنی ومفہوم تک رسائی نہیں تھی تو ان کی شاعری کے متعلق یہ خصوصیات کیسے وابستہ کی گئیں۔[2] دوسرے یہ کہ ادب وفن میں جنس کا اظہار کب فحش ہے اور غیر فحش، اس کا کوئی قطعی پیمانہ نہیں بنایا جاسکا ہے۔ یہ چیز مصنف اور قاری دونوں کے نقطۂ نظر پر منحصر ہے۔ یعنی تخلیق کار جنس کا اظہار کس ارادے سے کر رہا ہے اور قاری فن پارے کو کن تعصّبات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے۔

فحش گوئی کا الزام راشد اور اس کے معاصرین کے ساتھ کوئی نئی بات نہ تھی۔ اسی زمانے میں منٹوؔ اور عصمتؔ تھے جو اپنے افسانوں میں جنس سے متعلق بعض مسائل کو پیش کر رہے تھے۔ چنانچہ ان کے خلاف بھی شدید ردِّعمل ہوا اور فحش کے نام پر انھیں باقاعدہ مقدمات میں ماخوذ کیا گیا۔ حالاں کہ صرف موضوع اور متن میں مستعمل لفظوں کی بنیاد پر یہ طے کرنا کہ کیا فحش ہے اور کیا فحش نہیں ہے ایک پیچیدہ اور دقت طلب مسئلہ ہے۔ حسن عسکری نے اپنے مضمون ''ادب وفن میں فحش کا مسئلہ'' میں اس پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''زمانۂ قبل از تاریخ اور افریقی قوموں کی ثقافتی اور مصوری (جو سوفی صدی مذہبی ہے) سے لے کر مصری، ہندو اور عیسائی مذہبی آرٹ تک دیکھ جائیے۔ پاکیزہ ترین تصویروں اور مجسموں میں بھی جنسی اعضا کو چھپانے کی کوشش نہیں کی گئی، حالاں کہ ان موقعوں پر کسی غیر اور نامناسب جذبے کی مداخلت گوارا نہیں ہوسکتی تھی۔ ایک لمحے کے لیے بھی تصور نہیں کیا جاسکتا کہ ایسے سنجیدہ موقع پر جہاں کائنات کے متعلق صرف ایک فرد کا نہیں بلکہ پوری جماعت کا ردِّعمل دکھانا منظور ہو وہاں کوئی ایسے عناصر داخل کیے گئے ہوں گے جن کا مقصد

---

[1] ماورا۔ دیباچہ طبع چہارم، ص: ۳۔۴

[2] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ، مضمون ''راشد کا ذہنی ارتقا۔ ص: ۶۴

جنسی ترغیب وتحریک یا جنسی تجسّس ہو۔ جہاں فن کار کی ساری روح ستائش وزیبائش یا خوف و ہیبت کے جذبوں میں سمٹ آئی ہو۔ وہاں اسے جنسی لذّت کا خیال کیسے آ سکتا ہے۔''[1]

....

''عریانی سے کیا کیا کام لیے جاسکتے ہیں۔ دیکھنا ہوتو زولا کے یہاں چلئے۔ کسی عورت کا ذکر آ جائے تو اس کے پستانوں کا حال بیان کیے بغیر وہ مشکل ہی سے بڑھتا ہے.....لیکن یہ لذّت پرستی نہیں ہے بلکہ نفسیات اور کردار نگاری۔ عورت کے سلسلے میں تیس فی صدی کردار تو وہ پستانوں کے ساتھ ہی بیان کر دیتا ہے اور اس کی داستانِ حیات بھی۔ زولا کا شاہکار 'جرمینل' ہے۔ یہ سرمایہ اور محنت کی جنگ کی رزمیہ ہے.....مزدوروں نے بغاوت کی ہے اور وہ ہر چیز برباد کرتے پھر رہے ہیں۔ اسی جوش میں وہ ایک سوداگر کو، جو اُن کی لڑکیوں کو خراب کیا کرتا تھا، مار ڈالتے ہیں اور اس کے عضوِ مخصوص کو کاٹ کر ایک سلاخ میں پر و لیتے ہیں....مزدوروں کی یہ حرکت ایک مشتعل گروہ کے جنون کا آخری درجہ ہے۔ اور نفسیات کے ماہر کی طرح زولا اسے دکھانے میں نہیں جھجکا ہے۔''[2]

ان مثالوں سے کم از کم یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ محض جنسی اعضا کا ذکر جنس زدگی اور فحاشی کی علامت نہیں بن سکتا۔ اسی طرح اگر جنسی خواہش کا اظہار کیا جا رہا ہے تو اس کے متعلق کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ لفظوں کی ترتیب میں تخلیق کار کا جذبہ وارادہ اور اس کا مافی الضمیر کیا ہے؟ یہ بات لفظوں کے موڈ (Mood) سے ہی معلوم ہوگی۔ اور الفاظ وتراکیب میں شامل تخلیق کار کے لب و لہجے اور عندیے کے ساتھ متن کے مفہوم تک رسائی ذرا ذہنی مشقت طلب کرتی ہے۔

راشد کے یہاں جنس کا اظہار دو طرح سے ہوا ہے۔ بعض نظمیں ایسی ہیں جن میں فرد جنسی خواہش کی تکمیل سے محروم ہے، لہٰذا اس کرب نے اُس میں نفسیاتی پیچیدگی اور اپنی جبلّتوں کو بالجبر ضبط کرنے سے خود اذیتی کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ اس کی مثال نظم ''مکافات، جرأت پرواز، طلسم جاوداں، ہونٹوں کا لمس، اتفاقات، حزن انساں، ایک رات، زوال، اظہار، آنکھوں کے جال'' اور 'گناہ' ہیں۔

---

[1] جھلکیاں، (حصہ اوّل)۔ ص:٦

[2] ایضاً۔ ص:١٠۔١١

دوسری قسم ان نظموں کی ہے جس میں فرد سیاسی، معاشرتی صورت حال یا زندگی کی افسردگی اور چیرہ دستی سے پریشان ہوکر عافیت اور سکون کے لیے جنس کی طرف آتا ہے۔ اس کی مثال نظم ''دریچے کے قریب، بیکراں رات کے سناٹے میں'' ہیں۔

یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ راشد کے یہاں عشق ابتدا سے آخر تک ترقی کرتا رہا ہے، جو رومانیت کے نقطے سے پھیل کر جنس تک اور جنسی آرزوؤں کی تکمیل کے ساتھ جسم وروح کی وحدت تک پہنچتا ہے۔ رومانیت سے نکلنے کے بعد راشد کے نزدیک عشق کا مقصد اور اس کی انتہا بھی یہی تھی۔ حالاں کہ ''ماورا'' کی نظموں کے بعد یہ عشق اور بھی زیادہ وسیع، ہمہ گیر اور گہرا ہوتا چلا گیا ہے۔ راشد ایک مقام پر لکھتے ہیں:

> ''میری ابتدائی نظموں میں یہ عشق عورت کے عشق کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ ابتدا میں یہ عشق رومانی قسم کا لگاؤ ہے اور یہی اس دور کا رواج تھا۔ لیکن مجھے یہ احساس ہونا شروع ہوا کہ رومانی عشق محض یک طرفہ عشق ہے اور جتنا ناکام ہوا تنی ہی ''عزّت'' پاتا ہے...... مجھے اصرار ہے کہ تندرست عشق وہی ہے جس کے اندر انسان کی جسمانی اور ذہنی تخلیق کے عمل کو دوام بخشنے کی صلاحیت ہو، اور عشق کی تخلیقی قوت کا اظہار جسم اور روح کے آہنگ کے بغیر ممکن نہیں۔ ''ماورا'' کے آخر تک پہنچتے پہنچتے میری نظموں میں اس عشق میں نئے نئے بعد پیدا ہوئے ہیں۔ جو ''ایران میں اجنبی'' کی اور تیسرے مجموعہ کی اکثر نظموں میں بھی نظر آتے ہیں۔.... میری نظموں میں جو خارجی مسائل کا ذکر ملتا ہے.....وہ بھی زندگی کے ساتھ عشق ہی کا ایک رُخ ہے۔ بلکہ سیاست اور مذہب سب زندگی کے ساتھ عشق کے رُخ ہیں۔ بلکہ بعض نظموں میں بعض نقادوں نے جس ''غصے'' یا ''درشتی'' کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بھی زندگی ہی کی تابنا کی اور شگفتگی دیکھنے کی شدید تمنا کا پرتو ہے۔''[1]

راشد کی رومانی نظموں میں عشق کی پاکیزگی اور تقدس ہی کے درمیان سے کبھی کبھی جنس کی خواہش، بڑی کش مکش کے بعد فرد کے داخل سے آواز دیتی معلوم ہوتی ہے۔ تقدس کا فریب دے کر اپنی جن خواہشوں کو وہ دبا رکھتا ہے، سب اس کے لاشعور میں جمع ہوتی رہیں اور وقتاً فوقتاً خواب میں سامنے آتی ہیں۔ ع ہوا ہوں بیدار کانپ کر اک مہیب خوابوں کے سلسلے سے۔ لیکن اب یہ صورت پیدا ہوئی ہے کہ دبی کچلی

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۲۲

خواہشیں فرد کے لاشعور سے اُٹھ کر شعور تک آ گئی ہیں۔ چنانچہ راوی خواب/خیال میں ''گناہوں'' کی پرورش کرنے کے بجائے اس تکلیف کا اظہار کرتا ہے جو ''گناہ'' نہ کرنے کے سبب اس کے احساس پر مسلّط ہو گئی ہیں۔ نظم ''مکافات'' سے کچھ حصے ملاحظہ فرمائیں۔

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا
لو آ گئے ہیں وہی پیروانِ اہرمن
کیا تھا جن کو سیاست سے سرنگوں میں نے
کبھی نہ جان پہ دیکھا تھا یہ عذاب الیم
کبھی نہیں اے مرے بختِ واژگوں میں نے
اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟

یہ نظم اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں راوی نے پہلی بار رومانی محبت اور اس کے نتیجے میں ملنے والی جنسی و نفسیاتی آسودگی کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُسے اب احساس ہوا ہے کہ اپنی آرزوؤں کا خون کر کے اس نے خود پر کیسا ظلم ڈھایا ہے۔ چنانچہ اپنے آپ کو وہ اس صورت حال سے باہر نکالنے کے لیے کوشاں ہے۔ زندگی کے دیگر مسائل کی طرح نظم کے راوی کے لیے اس وقت جنسی محرومی اور داخلی کش مکش کو دور کرنا، ایک اہم مسئلہ ہے۔ کیوں کہ اس کے بغیر اسے خوشی اور سکون کی لذّت نہیں مل سکتی۔ راشد کے عہد میں بہ قول فیض:

''متوسط طبقہ کے تقریباً سب نوجوان ذہنی اور جسمانی طور پر ڈبیا میں بند کر کے رکھے جاتے تھے۔''[1]

---

[1] ن۔م۔راشد ایک مطالعہ۔ص:۸۲

ظاہر ہے یہ معاشرہ اپنے طبعی اظہار سے محروم تھا۔ چنانچہ اپنی خواہشات کو محض دل میں پالنے، اس کی تکمیل کے لیے خوابوں کا سہارا لینے کے علاوہ اس کے پاس کوئی دوسرا حل بھی نہیں تھا۔

نظم ''مکافات'' میں ہماری ملاقات جس راوی/کردار سے ہوتی ہے، ''جرأت پرواز'' تک اس نے کئی بار محبت کی۔ لیکن بات رومانی عشق کی منزل سے آگے نہ بڑھ پائی۔ چنانچہ وہ عشق کی جنسی لذّت سے محروم رہا۔ نظم کے راوی کی داخلی کیفیت اور عشق کی ظاہری صورت میں ابھی کوئی تبدیلی نہیں آئی ہے۔ وہی نفسیاتی پیچ وتاب اور ''گناہ'' کی لذّت سے ہم کنار ہونے کی تمنا جو ''مکافات'' میں تھی، اس میں بھی ہے ۔

بجھ گئی شمع ضیا پوش جوانی میری!
آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے
اشکوں اور آہوں سے لبریز ہیں رومان مرے
ہوگئی ختم کہانی میری!
....
میرے سینے ہی میں پیچاں رہیں آہیں میری
کر سکیں روح کو عریاں نہ نگاہیں میری
اک بار اور محبت کرلوں
ایک ''انسان'' سے اُلفت کرلوں

آخری مصرعے میں انسان پر لگے قوسین سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی کی محبت کا رُخ کسی خیالی پیکر کی بجائے پہلی بار انسان کی طرف ہوا ہے۔ گویا وہ اچھی طرح سمجھ رہا ہے کہ انسان کے علاوہ حور یا پری اس کی محبت کا جواب نہیں دے سکتیں ۔

مجھ کو اک بار وہی ''کوہ کنی'' کرنے دو
اور وہی ''کاہ برآوردن'' بھی۔؟

یہ بات قابلِ غور ہے کہ جنس سے متعلق نظموں میں راشد نے پہلے جنسی محرومی سے پیدا ہونے والے درد اور اس کی بنیادی وجہ کو نمایاں کیا ہے، جو مذکورہ نظموں ''مکافات'' اور ''جرأت پرواز'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس کے بعد کی نظموں (طلسم جاوداں، ہونٹوں کا لمس، اتفاقات'' وغیرہ) میں جسمانی اتصال کی کوشش ملتی ہے۔ گویا پہلے مسئلے کی سنجیدگی کو واضح کیا گیا ہے پھر اس کے حل کی کوشش کی گئی ہے۔

نظم ''طلسم جاوداں'' میں راشد کی محبت کچھ کامیاب معلوم ہوتی ہے۔ کم از کم جنسی اذیت اور محرومی کی وہ کیفیت جو ''مکافات'' اور ''جرأت پرواز'' میں تھی یہاں نہیں ہے۔ راوی کو اپنی محبوبہ کا قرب حاصل ہو گیا ہے جو ایک مادّی نسائی پیکر ہے۔ لیکن ابھی وصال کی نوبت نہیں آئی۔ وہ یہ تو چاہتا ہے کہ جسم کی چشمہ گاہوں سے سیرابی حاصل کرے لیکن محبوبہ کو بات کرنے کی عادت زیادہ ہے۔ چنانچہ فرد اسے باتوں میں وقت ضائع کرنے سے روکتا ہے ؎

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت

اب رہنے دے،
اپنی آنکھوں کے طلسم جاوداں میں بہنے دو
میری آنکھوں میں ہے وہ سحر عظیم
جو کئی صدیوں سے پیہم زندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے

پہلے دو مصرعوں سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوبہ مسلسل باتوں میں لگی ہوئی ہے اور راوی جسے باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں ہے، اُلجھتا جا رہا ہے۔ چنانچہ بڑی بددلی سے وہ محبوبہ کو بات کرنے سے روکتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ اس کی جسمانی تعریف بھی کر رہا ہے۔ گویا بہلانے اور راضی کرنے کی ایک کوشش ہو رہی ہے۔ آنکھوں کے فسوں اور سحر انگیزی کی تعریف کر کے راشد اپنی محبوبہ کو مختلف ملکوں کے بادشاہوں اور شہزادوں کی داستان سنا ڈالتے ہیں ؎

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اُٹھا کر تو مجھے
قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایران کے اساطیرِ قدیم:
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت و صحرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا
''...

قافلہ بن کر گزر جاتے ہیں سب

قصہ ہائے مصر و ہندوستان و ایران و عرب!

نظم کے اس حصے کی فنی انفرادیت بیان کرتے ہوئے سلیم احمد لکھتے ہیں:

''ایک کمال دیکھیے، چوتھے مصرعے سے اساطیرِ قدیم کی تفصیلات بیان کرنی شروع کی ہیں مگر اس بددلی سے جیسے کوئی طویل باتوں کی تلخیص کرتا ہے، چنانچہ آٹھویں مصرعے تک پہنچتے پہنچتے صرف نقطے باقی رہ جاتے ہیں۔ نقطوں کا مطلب ہے تفصیلات آپ خود بھر لیں۔ یعنی جس طرح بات مختصر کرنے کے لیے ہم لوگ ''وغیرہ وغیرہ'' کا استعمال کرتے ہیں۔''[1]

راشد کا رومانی انسان اب مر چکا ہے۔ وہ نہ تو عشق کی پاکیزگی اور نیکی کی بات کرتا ہے اور نہ ہی بلاوجہ محبوبہ کے حسن و جمال میں مبالغہ آرائی کرتا ہے۔ بلکہ نظم کے ابتدائی مصرعے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ راوی کے لیے باتوں میں کوئی لذّت نہیں ہے۔ چوں کہ محبوبہ ابھی رومانیت سے باہر نہیں آئی ہے اور اسے تعریفی و توصیفی باتوں میں ہی لطف آتا ہے لہٰذا اس کی دلجوئی اور اپنے مقصد کی طرف راغب کرنے کے لیے وہ تھوڑی بہت باتیں ضرور بنالیتا ہے۔ لیکن اُسے معلوم ہے کہ جسم اور روح کا درد صرف باتوں سے ختم نہیں ہوسکتا۔

مطمئن باتوں سے ہوسکتا ہے کون

روح کی سنگین تاریکی کو دھوسکتا ہے کون

یہی بات وہ محبوبہ کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے بتانا اور احساس دلانا چاہتا ہے کہ جسم ایک فانی شے ہے لیکن روح کی فرحت و شادابی اور لذّت کا راستہ بھی یہی ہے لہٰذا اس کے کمزور ہونے سے پہلے اس کی برکتوں سے لطف اندوز ہولینا چاہیے ورنہ جسم کا رنگ و نور ختم ہوجانے کے بعد افسوس اور غم کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوگا۔

ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا

زندہ، تابندہ رہے گی اس کی گرمی، اس کا نور

اپنے عہدِ رفتہ کے جاں سوز نغمے گائے گی

اور انسانوں کو دیوانہ بناتی جائے گی

---

[1] ن۔م۔راشد ایک مطالعہ۔ص:۱۳۰

حیات اللہ انصاری نے راشد کی نظموں کے کردار میں ایذا دہی کا نفسیاتی مرض تلاش کیا ہے۔ ''ماورا'' کی کئی نظموں سے ایسے حصے اخذ کیے ہیں جن میں ان کے خیال میں ایذا دہی کا عنصر موجود ہے۔ چنانچہ اسی سلسلے میں یہ مصرعہ — ''ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا'' بھی لیا ہے۔ مصرع نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

''حالاں کہ جو بات وہ کہنا چاہتا ہے وہ بلا اس غم زدہ تمہید کے بھی کہی جا سکتی تھی۔ وہ بات یہ ہے کہ محبوب کے مرنے کے بعد:

زندہ تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور

اس اچھی بات کو اس تمہید کے ساتھ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ شاعر کے دماغ پر غم زدگی کا اثر ہے۔''[1]

اس کے جواب میں سلیم احمد نے بالکل ٹھیک بات کہی ہے کہ— ''اس مصرعے کو نکال دیجیے تو نظم میں نا قابلِ برداشت خلا پیدا ہو جائے گا۔''[2]

پہلا نقص تو یہی ہے کہ اس مصرعہ کو نکال دینے کے بعد تیسرا اور چوتھا مصرعہ بالکل بے معنی ہو جاتا ہے اور نظم کے ابتدائی مصرعوں سے اس کا کوئی ربط نہیں بنتا۔ دوسرا عیب اس سے زیادہ بڑا ہے، نا قابلِ برداشت خلا کا عیب۔ لمحۂ موجود میں راوی کی اپنے محبوب سے قربت، خود کو خوش قسمت سمجھنا اور پھر بار بار محبوبہ کو بات کرنے سے روکنا یہ سب کچھ مذکورہ مصرعے کو نکال دینے پر بے مقصد ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ وصل روح کا نہیں جسم کا ہونا ہے اور جسم وقت کے ساتھ دوسری مادّی چیزوں کی طرح ڈھلتا، کمزور ہوتا ہوا ایک دن نابود ہو جائے گا۔ راشد کا مقصد چوں کہ روح کی تابندگی اور اس کی ابدیت کو بتانا نہیں ہے بلکہ اس کے پس منظر میں وہ جسم کی اہمیت کا احساس دلانا چاہتے ہیں، کیوں کہ جسم کی تابندگی شادابی اور نور محدود وقت کے بعد دوبارہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ جب کہ جسم کے کمزور ہو جانے کے بعد بھی جنسی خواہش کی گرمی باقی رہتی ہے اور یہ اپنے ماضی پر افسوس کرنے کے علاوہ کچھ نہیں کر سکتی۔ اسی بات کو سمجھانے کے لیے وہ محبوب سے اس قسم کی بات کہتے ہیں۔

---

[1] ن۔م۔راشد پر۔ص:۱۲

[2] ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ،ص:۱۳۱

حیات اللہ انصاری نے راشد پر جو تنقید کی ہے اس میں اکثر پوری نظم کے سیاق وسباق کو ذہن میں رکھے بغیر، محض اپنے تعصبات اور مطلب کے مطابق، چند مصرعوں کو بنیاد بنا کر تنقید کی ہے۔ راشد پر حیات اللہ انصاری کا تنقیدی رُخ منفی ہونے کی وجہ راشد سے ان کی ذاتی رنجش بھی ہے۔ غلام عباس نے اپنے مضمون ''راشد: چند یادیں'' میں پورا واقعہ قلم بند کیا ہے:

''راشد مزاجاً سخت گیر تھے۔ کسی سے انھیں تکلیف پہنچے تو اسے آسانی سے معاف نہیں کرتے تھے۔ اپنے خلاف بے جا یا معاندانہ تنقید کی چبھن انھیں عمر بھر رہتی تھی، ہمارے معاصرین میں ایک افسانہ نگار تھے۔ حیات اللہ انصاری، انھوں نے راشد کی شاعری پر ایک تنقیدی مقالہ لکھا، اور دلّی کی ایک ادبی مجلس میں پڑھا جس میں، میں بھی موجود تھا۔ تنقید شروع سے آخر تک ترقی پسند مصنفین کا نقطۂ نظر لیے ہوئے تھی، کہیں کہیں راشد کی تعریف بھی کی گئی تھی۔ مقالہ بحیثیت مجموعی راشد کے زیادہ خلاف نہیں تھا۔ میں نے راشد سے اس کا ذکر کیا تو بڑے جز بز ہوئے اور بغیر مقالہ پڑھے اسی وقت حیات اللہ انصاری کے نام ایک سخت سا خط اور وہ بھی انگریزی میں لکھ ڈالا۔ انصاری صاحب کو یہ خط پڑھ کر یقیناً غصہ آیا ہوگا، چنانچہ انھوں نے مقالے سے تمام تعریفی جملے تو حذف کر دیے اور اس میں بہت سے اعتراضات شامل کر کے اسے کتابی صورت میں شائع کر دیا۔ نام تھا، ن۔م۔ راشد پر۔''[1]

نظم ''ہونٹوں کا لمس'' میں راوی عورت سے جنسی قربت میں کامیاب نظر آتا ہے۔ اس نظم میں پہلی بار راوی کو وصل کی لذّت اور خوشی کا تجربہ حاصل ہوا ہے۔ اس وصل/لمس کی سرشاری ایسی جنوں خیز ہے کہ راوی کو اپنی زندگی، اپنا وجود، فنونِ لطیفہ (حسن و لطافت کا مرکز) سب عورت کی ذات کے آگے ہیچ معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ شراب کا نشہ بھی بے کیف ہو جاتا ہے اور دنیا کی حسین سے حسین ترشے، بے حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔ بلکہ یہاں تو کائنات کا سارا جمال اور ساری خوشی اس ایک ''لمس'' میں سمٹ آئی ہے۔

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میرا جسم طوفانوں کی جولاں گاہ ہے

---

[1] ن۔م۔ راشد: ایک مطالعہ، مضمون ''راشد: چند یادیں''۔ ص: ۵۸۔۵۹

جس سے میری زندگی، میرا عمل گمراہ ہے
میری ذات اور میرے شعر افسانہ ہیں!

....

تیرے ان ہونٹوں کے اک لمس جنوں انگیز سے
چھا گیا ہے چارسو
چاندنی راتوں کا نور بیکراں
کیف و مستی کا وفور جاوداں

اس نظم میں راوی کا ذہن اور جذبہ تین مختلف زمانوں/سمتوں میں سفر کرتا ہے اور اسی نسبت سے یہ نظم زمانی اعتبار سے ماضی، حال اور مستقبل۔ تین حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔

نظم کے پہلے بند میں اگرچہ راوی جسم کی لذّت اور سرشاری میں ڈوبا ہوا ہے مگر دوسرے ہی لمحے اُسے ماضی کی جنسی محرومی اور تشنگی کے وہ دن بھی یاد آتے ہیں جب جسم و روح کو مسرّت کی ایسی کوئی ساعت حاصل نہیں تھی۔

تیرے رنگیں اس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر ''لمس طویل''
جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جو اب تک بسر کی ہی نہیں
اور اک ایسا مقام
آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ!

نظم کا درمیانی حصہ لمحۂ موجود میں حاصل جسمانی سکون اور لذّت کی کیفیت کو بیان کرتا ہے۔ خوشی اور سکون کے اس وقفے میں راوی کو ہر شے مثبت اور امید افزا معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً۔

تیرے اک لمس جنوں انگیز سے
کیسے کھل جاتی ہے کرنوں کے لیے اک شاہراہ
کیسے ہو جاتی ہے ظلمت تیز گام
کیسے جی اُٹھتے ہیں آنے والے ایامِ جمیل!

آخری حصے میں وصل سے ملنے والی ہیشگی کا ذکر ہے۔ راوی، عورت کے وسیلے سے اپنی فنا پذیر ہستی کو دائمی بنالیتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ عورت کی ذات لازوال ہے اور اس کا وجود بہت ہی وسیع و ہمہ گیر ہے، یہ وسعت و ہمہ گیری نسلی افزائش سے ہے۔ چنانچہ عورت سے خود کو وابستہ کر کے اور خود کو مٹا کر، یعنی اپنے وجود کو عورت کی ذات میں دے کر راوی وقت اور مقام کی سرحدوں سے آگے کا سفر طے کرتا ہے۔ بقول غالب :ع عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

میری ہستی ہے نحیف و بے ثبات
''تاک'' کی ہر شاخ ہے آفاق گیر!
جملۂ مرگ و خزاں سے بے نیاز
....
میرے جسم و روح جس کی وسعتوں کے سامنے
رفتہ رفتہ مائلِ حل و گداز!

ہاں مگر اتنا تو ہے
میری دنیا کو مٹا کر ہو چلی ہیں آشکار
اور دنیائیں مقام و وقت کی سرحد سے پار
تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس،
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے!

اس طرح غور کریں تو نظم ''مکافات'' کی جنسی تشنگی سے ''ہونٹوں کا لمس'' کے جسمانی و روحانی سکون تک مسلسل ایک جدوجہد رہی ہے، جو راوی کی فکری اور ذہن میں تبدیلی کی واضح مثال ہے۔

نظم ''اتفاقات'' اور ''حزنِ انساں'' کا بنیادی محرک اور خیال ایک ہے۔ ان میں جنس کے تعلق سے نسوانی کردار کی باطنی کش مکش کو پیش کیا گیا ہے۔

اب تک جن نظموں سے بحث کی گئی اس میں عام طور سے راوی نے اپنی روحانی / داخلی تکلیف کے اظہار پر خاصا زور صَرف کیا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ محرومی و تشنگی کا بیان پس منظر میں چلا جاتا ہے اور راوی کے

کلام کی ساری توانائی اور سارا زور، محبوبہ کو جسم و جنس کی اہمیت سمجھانے اور جسم و روح کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کی نصیحت پر صَرف ہوا ہے۔

مختلف نظموں میں جہاں کہیں بھی راوی اپنے محبوب کو جسم اور اس کی خوب صورتی کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ یہ سکون و اطمینان اور داخلی ہم آہنگی کا ذریعہ ہے، وہاں بین المتن اس کی اپنی نامکمل جنسی خواہش بھی موجود ہے۔ دراصل اس کی آرزو یہی ہے کہ اس کی جسمانی اور روحانی زندگی میں جو خلا پیدا ہو گیا ہے وہ پُر ہو جائے، چنانچہ اس کے لیے وہ متواتر کوشش کرتا ہے۔ لیکن راشد کا نسوانی کردار شاید ان مسئلوں میں اُلجھنا ہی نہیں چاہتا۔ اس نے قصداً غفلت شعاری اختیار کر لی ہے۔ اگرچہ محبت کی رومانی دنیا کو وہ چھوڑ چکا ہے لیکن مذہب و اخلاق کی پابندی اور اس کا خوف کردار پر حاوی ہے۔ راوی جب بھی اپنی محبوبہ کو وصال کے لیے کہتا ہے تو وہ خدا کی موجودگی اور اس کے خوف کا اظہار کرتی ہے۔ ایسی باتوں سے راوی کے مزاج میں تلخی آ جاتی ہے، اس میں جھنجلاہٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ خدا کے بارے میں سوچنا ہی بیکار سمجھتا ہے اور اپنے اسی باغیانہ تیور کے ساتھ محبوبہ کی فکر پر تنقید کرتا ہے۔

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں؟
دیکھ پتّوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
سرسراتی ہوئی بڑھتی ہے رگوں میں جیسے
اوّلیں بادہ گساری میں نئی تند شراب
مجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ رہ رہ کر باتوں کے درمیان نسائی کردار خدا اور مذہب کے خوف کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ راوی اپنی کاوش بھر اس خوف کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

توڑ دے وہم کے جال
چھوڑ دے اپنے شبستانوں کو جانے کا خیال
خوفِ موہوم تری روح پہ کیا طاری ہے!
آج اس ساعتِ دزدیدہ و نایاب میں بھی
تشنگی روح کی آسودہ نہ ہو

جب ترا جسم جوانی میں ہے نیسان بہار
رنگ ونکہت کا فشار!

راشد کا کردار چوں کہ رومانی رہ چکا ہے لہٰذا کبھی کسی لمحے وہ اسی طرح سوچنے لگتا ہے۔لیکن شعوری طور پر وہ یہ سمجھتا ہے کہ اسی آب وگل میں اس کی خواہشات کی تکمیل ہو سکتی ہے، اس کے ورا ممکن نہیں۔

کہکشاں اپنی تمنّاؤں کا ہے راہگزر
کاش اس راہ پہ مل کر کبھی پرواز کریں
اک نئی زیست کا در باز کریں!
آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں!

نظم ''حزن انسان'' کا موضوع محبوبہ کی ذہنی کش مکش اور اس کے فکر وعمل کے تضاد کو نمایاں کرتا ہے۔جسمانی اور نفسیاتی اعتبار سے وہ بھی جنسی آسودگی کی تمنّا رکھتی ہے پر نیکی اور پاکیزگی کے خیال نے جسم وروح کی یکجائی کو دشوار کر دیا ہے۔

جسم اور روح میں آہنگ نہیں
لذّت اندوزِ دل آویزیٔ موہوم ہے تو
خستۂ کش مکش فکر وعمل!
تجھ کو ہے حسرت اظہار شباب
اور اظہار سے معذور بھی ہے
جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے

اس کے بعد راشد جسم کی عظمت کا بیان کرتے ہیں۔جس میں وہ جسم کو روح کی عظمت اور داخلی مسرّت کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں۔اس طرح نسائی کردار کو سمجھانے اور اسے ذہنی کش مکش سے باہر لانے کی کوشش کی ہے۔

جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور
منبعِ کیف وسرور!

پوری نظم میں شاعر/راوی اپنے محبوب پر یہ طنز کرتا ہے کہ اس کی روح اور جسم کے مابین جو ربط اور وحدت ہونی چاہیے وہ نہیں ہے۔ لیکن محبوب پر یہ طنز بھی کارگر ثابت نہیں ہوتا۔ وہ پاکیزگی اور تقدس کے فریب میں ہی گرفتار ہے۔

آہ انسان کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے
ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے!

نظم ''ایک رات'' بھی جنسی نوعیت کی تخلیق ہے۔ بنیادی طور پر یہ نظم ماضی کی یادوں سے متعلق ہے۔ راوی ماضی کے اس لمحے کو یاد کر رہا ہے جب ایک شب وہ اور اس کی محبوبہ دونوں ایک ساتھ تھے، اور ذہنی و جذباتی لحاظ سے تقریباً ایک سی کیفیت میں گرفتار تھے۔ دونوں افسردہ و غمگین، سوچ میں ڈوبے ہوئے۔ راوی دنیا کے درد و غم کی بیکرانی کے بارے میں سوچتا ہے اور محبوبہ اپنی ذات یا داخل کی شورشوں میں گھری ہوئی ہے۔ پوری نظم میں ماحول سازی اور فضا بندی کی گئی ہے۔ آخر میں جنسی آسودگی کا وہ عمل دکھایا گیا ہے جو راشد کا مقصود ہے۔

دفعتاً پھر جیسے یاد آ جائے اک گم گشتہ بات
تیرے سینے کے سمن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی نکہت اپنی مستی مجھ کو دینے کے لیے
غم کے بحرِ بیکراں میں ہو گیا پیدا سکوں
یاد ہے وہ رات زیرِ آسمانِ نیلگوں
یاد ہے مجھ کو وہ تابستان کی رات

یہ فکری تبدیلی قابلِ غور ہے کہ اس نظم میں راوی کے نزدیک جسم کی اہمیت اور مقصد محض جنسی تشنگی کو دور کرنا نہیں ہے، بلکہ یہاں جسم دنیا کی پریشانیوں سے بچنے کا ایک ذریعہ ہے۔

میرے دل میں یہ خیال آنے لگا!
غم کا بحرِ بیکراں ہے یہ جہاں

میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطحِ شور انگیز پر اس کی رواں

راشد نے جو بات دوسرے اور تیسرے مصرعہ میں کہی ہے اس کو حسن عسکری نے ذرا وضاحت سے بیان کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''سب سے بڑی چیز جو نئی نسل کو جنس پر اتنی توجہ صَرف کرنے پر مجبور کرتی ہے وہ ایسی چیزوں اور ایسے اصولوں کی کمی ہے جن پر اپنے جذبات خرچ کیے جا سکیں۔ اس ماحول میں جس سے نئی نسل اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں پاتی جب اسے اپنے جذبات کی آسودگی کا سامان نہیں ملتا تو وہ زائد جذبے جنس کی طرف ڈھلک جاتے ہیں۔ اس ماحول سے ہم آہنگی تو الگ، نیا شاعر تو اسے اپنے دشمن کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ چوں کہ وہ اس کا مقابلہ کرنے کی طاقت اپنے اندر نہیں پایا اس لیے لازمی طور پر اپنے احساسِ شکست کو جنسی جذبے میں چھپانا چاہتا ہے۔''[1]

نظم ''زوال'' میں جنسی طور پر مکمل شخصیت ایک بار پھر شکست وریخت سے دوچار ہوتی ہے۔ مجموعہ کی ابتدائی نظموں میں جنسی محرومی کے سبب راوی میں جو داخلی کرب اور ہیجان پیدا ہوتا ہے ''طلسم جاوداں'' اور ''ہونٹوں کا لمس'' میں یہ جنسی آسودگی اور ذات کی تکمیل کے احساس کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے اور نظم کے دونوں کردار یعنی راوی اور اس کی محبوبہ رومانیت سے ہٹ کر ماڈی سطح پر ایک دوسرے سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ لیکن ''زوال'' اور اس کے بعد کی نظموں میں راوی اور نسائی پیکر پھر سے رومانیت کی اسی ابتدا کی طرف پلٹ رہے ہیں جہاں سے وہ چلے تھے۔ البتہ اس عمل میں پیش رفت نسائی کردار کی جانب سے ہوتی ہے۔

نظم ''زوال'' کا نسائی کردار اپنی جنسی زندگی سے گریز کر رہا ہے، اس میں بھی کش مکش فکر و عمل ہے۔ راوی اسے سمجھانے اور احساس دلانے کی سعی کرتا ہے کہ تغیر ہر شے کا لازمہ ہے، جو ابتدا سے انتہا یا عروج سے زوال کی طرف جانے کا نام ہے۔ 'تبدیلی' ایک بنیادی اور ہمیشہ قائم رہنے والی سچائی ہے۔ قدرت کی طرف سے انسان کو دیا گیا حسن اور اعضا کا جمال بھی دائمی نہیں ہے اور نہ ہی خوشی و غم کے لمحات ہی ہمیشہ رہنے والے ہیں۔ اس لیے جب تک یہ نعمتیں حاصل ہیں ان سے لطف اندوز ہونا چاہیے۔ ورنہ مستقبل میں افسردگی اور غم کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوگا۔

---

1. جھلکیاں (حصہ اوّل)، مضمون ''جدید شاعری (۲)''۔ ص: ۵۳

آہ پائندہ نہیں،
درد و لذّت کا یہ ہنگام جلیل!
پھر کئی بار ابھی آئیں گے لمحات جنوں
اس سے شدت میں فزوں، اس طویل
پھر بھی پائندہ نہیں!

آپ ہی آپ کسی روز ٹھہر جائے گا
تیرے جذبات کا دریائے رواں
تجھے معلوم نہیں،
کس طرح وقت کی امواج ہیں سرگرم خرام؟
تیرے سینے کا درخشندہ جمال
کر دیا جائے گا بیگانہ نور
نکہت و رنگ سے محروم دوام!
تجھے معلوم نہیں؟

یہ پورا کلام ایک باشعور راوی کا ہے جو اشیا کو ان کی حقیقی اور قطعی صورت میں دیکھ سکتا ہے۔ راوی کے استفہامیہ اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جس عورت سے ہم کلام ہے وہ بھی جانتی ہے کہ ''درد و لذّت کا ہنگام جلیل، ہمیشہ باقی نہیں رہے گا اور وقت کی پرقوت تخریبی موجیں/ ہر شے کو اپنی زد میں لیے فنا کی طرف بڑھ رہی ہیں۔ ان باتوں کا علم ہونے کے باوجود نسائی پیکر کا جسمانی لذّت سے گریز شاید اس لیے ہے کہ وہ تقدس کے خود فریب جال میں گرفتار ہے یا پھر مذہب و معاشرہ کا خوف اس پر زیادہ ہے۔

راشد کی عشقیہ نظموں میں اب تک ایسی نظمیں زیرِ بحث آئیں جن میں عشق کی تکمیل کے لیے عاشق و معشوق میں جسمانی ربط کی کوشش ملتی ہے، اس میں کش مکش کا وہ وقفہ بھی آیا جب فرد جنسی کرب میں گرفتار تھا اور محبوبہ رومانیت کی پاکیزگی اور پھر مذہب و اخلاق کی پابندی کے سبب جنس سے اجتناب کرتی رہی۔

نظم ''اظہار'' سے ایک نئی کش مکش شروع ہوتی ہے۔ اس میں راوی کا اپنی محبوبہ سے جنسی تعلق ختم ہو گیا ہے۔ چنانچہ راوی اس واقعہ سے پریشان ہے کیوں کہ اس کے لیے زندگی سے ربط کی یہ ایک صورت تھی۔

راوی اور اس کے معشوق کا تعلق غیر ارادی طور پر ختم نہیں ہوا بلکہ محبوبہ نے قصداً ایسا کیا ہے، اور وہ یہ بھی چاہتی ہے کہ راوی ماضی کے تعلقات کو بھول جائے ظاہر ہے ایسے میں راوی کا ردّعمل فطری ہے۔

کیسے میں بھی بھول جاؤں

زندگی سے اپنا ربط اوّلیں؟

....

روح کا اظہار تھے بوسے مرے

جیسے میری شاعری، میرا عمل

روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟

کیسے کر ڈالوں میں جسم و روح کو

آج بے آہنگ و نور؟

نظم کا اسلوب ایک اُلجھتے ہوئے شخص کا ہے جو غم و غصے کی کیفیت میں مخالف پر برس پڑا ہو اور ساتھ ہی اس پر اپنے احسانات گنوار ہا ہو۔

تو کہ تھی اس وقت گمنامی کے غاروں میں نہاں

میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات

اپنی راہوں پر اُٹھا لایا تجھے

زندۂ جاوید کر ڈالا تجھے

دراصل راشد کے کردار کے لیے زندگی کی موجودہ صورت نا قابلِ برداشت ہے، اگر وہ زندگی کو کسی حد تک گوارا بنا سکا ہے تو صرف اس طرح کہ اس نے خود کو عورت کے ساتھ جذباتی اور جسمانی سطح پر مربوط کر لیا ہے۔ جب عشق کے یہ رابطے ٹوٹے ہیں تو اُسے زندگی اپنے آپ سے بہت دور معلوم ہوتی ہے۔

راشد نے اپنی عشقیہ نظموں کے کرداروں میں جنس کی جس شدید خواہش اور ہیجانی کیفیت کو نمایاں کیا ہے، اور ذہنی و جذباتی طور پر اس کے لیے جو بے قراری ظاہر کی ہے، اس سے راشد کا عشق ایک ایسے بالغ کا عشق بن جاتا ہے، جس کے ذہن پر رومانی جذباتیت کے بعد فطری طور پر جنس کا غلبہ ہوا ہے اور اس غلبہ نے کردار کی فکر کو اتنا محدود کر دیا ہے کہ وہ جنس سے آگے سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کرتا۔ یہ شے ہی اس کے لیے زندگی کا مقصد ہے۔

میرے بوسے روح کا اظہار تھے

روح جو اظہار ہی سے زندہ وتابندہ ہے

ہے اسی اظہار سے حاصل مجھے قربِ حیات،

روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں؟

''آنکھوں کے جال'' میں راشد درد وغم کی اس کیفیت کو پیش کرتے ہیں جو راوی کو معشوق کی ذات اور اس کی آنکھوں کی فسوں کاری سے پہنچتی ہے۔

''آنکھوں کے جال'' کو نظم ''اظہار'' کے تسلسل میں دیکھنا چاہیے تبھی واضح ہوتا ہے کہ سحر انگیزی کی صفت جو محبوب کی آنکھوں کے لیے مستحسن تصور کی جاتی ہے، راوی کے لیے کیوں غم انگیزی اور افسردگی کا سبب بن گئی ہے۔

نظم ''اظہار'' میں جیسا کہ مذکور ہوا نسائی کردار نے راوی سے تعلق منقطع کرلیا ہے، اس ترک تعلق پر راوی حیران بھی ہے اور رنجیدہ بھی۔ اس کی افسردگی اور مایوسی اس لیے ہے کہ ذہنی اور جذباتی سطح پر اس نے اپنے آپ کو محبوبہ سے گہرے طور پر وابستہ کرلیا تھا۔ یہ بات اس کے گمان میں بھی نہ تھی کہ دونوں کے جذباتی وجسمانی روابط کبھی ٹوٹیں گے۔ تعلق کی یہ نوعیت جس میں جنس کو زیادہ اہمیت حاصل ہے، راوی کے درد وغم کی بنیادی وجہ ہے۔ مثال کے طور پر یہ حصہ ملاحظہ کیجیے۔

عشق کا ہیجان، آدھی رات اور تیرا شباب

تیری آنکھ اور میرا دل

عنکبوت اور اس کا بیچارہ شکار!

جنسی خواہش کے اسی غلبہ نے راوی کو بالکل مجبور بنادیا ہے۔ چوں کہ اُسے اپنی خواہشات کی تکمیل مقصود ہے لہٰذا وہ نظم میں موجود عورت سے خود کو الگ نہیں کرپاتا، اور اس سے اپنی بے بسی، افسردگی اور غم زدگی کا بار بار اظہار کرتا ہے۔ شاید اس خیال سے کہ اس کے دل میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوجائے اور وہ پرانے تعلقات کو دوبارہ استوار کرنے پر راضی ہوجائے۔

اپنے سر پر قمقموں کے نور کا سیلاب دیکھ

جس سے تیرے چہرے کا سایہ ترے سینے پہ ہے

اس طرح اندوہ میری زندگی پہ سایہ ریز
تیری آنکھوں کی درخشانی سے ہے
سایہ ہٹ سکتا ہے، غم ہٹتا نہیں!

نسائی پیکر جو فی الحال قہوہ خانے میں راوی کے ساتھ ہے، خود بھی شاید پچھلے رشتہ کو دوبارہ قائم کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ ورنہ چھپ چھپا کر قہوہ خانے میں راوی تک پہنچنے کا کیا مطلب ہے؟

قہوہ خانے کے شبستانوں کی خلوت گاہ میں
آج کی شب تیرا دزدانہ ورود!

محبوبہ کے اس فعل سے اندازہ ہوتا ہے کہ عشق کی ہیجانی کیفیت صرف راوی پر نہیں بلکہ اس پر بھی ہے۔ یہ مشرقی تہذیب کی پروردہ، نئے زمانے کی عورت ہے جو قہوہ خانے تک جانے کی ہمت تو رکھتی ہے لیکن اسے معاشرے اور اخلاق کی پابندیوں کا خوف/ لحاظ بھی ہے۔ چنانچہ چھپ چھپا کر رات کے اندھیرے میں وہ راوی تک پہنچتی ہے۔ اس طرح غور کریں تو دونوں کرداروں کی نفسیاتی سطح ایک سی معلوم ہوتی ہے۔ البتہ روایتی طور پر نظم میں عاشق اپنی دلی کیفیت کا اظہار کر رہا ہے جب کہ محبوبہ خود پر ضبط کیے ہوئے ہے۔

نظم ''گناہ'' میں ایک بار پھر سے رومانی تقدس اور جنس کی کش مکش بہت واضح نمایاں ہوتی ہے۔ اس میں راوی شر کی قوت کے حاوی ہونے اور اپنی شکست پر غور کر رہا ہے۔ ایک مدت کے بعد دوبارہ شیطانی طاقت نے اس میں جنس کی خواہش بیدار کر دی ہے جس نے اس کی پاکیزگی کو پوری طرح تار تار کر دیا ہے۔

آج پھر آ ہی گیا
آج پھر روح پہ وہ چھا ہی گیا
دی مرے گھر پہ شکست آ کے مجھے!
ہوش آیا تو میں دہلیز پہ افتادہ تھا
خاک آلودہ و افسردہ و غمگین و نزار
پارہ پارہ تھے مری روح کے تار
....
سالہا سال سے مسدود تھا یارانہ مرا
اپنے ہی بادہ سے لبریز تھا پیمانہ مرا

اس کے لوٹ آنے کا امکان نہ تھا

اس کے ملنے کا بھی ارمان نہ تھا

پھر بھی وہ آ ہی گیا

سلیم احمد نے اپنے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں ''ماورا'' کی آخری نظموں کے حوالے سے لکھا ہے:

''ہولناک بات یہ ہے کہ اس کتاب میں وہ عمل بھی دکھایا گیا ہے جس سے گزر کر دس سال کے اندر اندر یہ آدمی پھر ٹوٹ پھوٹ کر ٹکڑوں میں بکھر جاتا ہے۔''[1]

نفسیاتی مطالعے کے اعتبار سے سلیم احمد کی یہ بات درست ہے کہ راشد کی نظموں کے کردار جو جنسی لحاظ سے اپنی شخصیت کو مکمل کر چکے تھے وہ آخری نظموں (اظہار، آنکھوں کے جال، گناہ) میں اپنی پہلی حالت میں بکھرے ہوئے اور نامکمل دکھائی دیتے ہیں۔

جنسی نظموں میں راشد کی ایک نظم ''انتقام'' کا بڑا چرچا ہوا۔ وجہ یہ تھی کہ ناقدین کے ایک حلقے کی طرف سے اس پر سخت تنقید کی گئی اور اس کے حوالے سے راشد کی شخصیت میں جنس پرستی، شہوت پرستی، لذّت پرستی جیسی خواہش اور جنس کی منفی صفات تلاش کی گئیں۔ حیات اللہ انصاری ان اعتراضات میں پیش پیش تھے۔ انھوں نے اپنی مختصر سی کتاب ''ن۔م۔راشد پر'' کی ابتدا اسی نظم کے تجزیے سے کی ہے۔ مذکورہ نظم کے حوالے سے موصوف کی ساری بحث جنسی فعل کے طور طریقوں کو سمجھانے میں اُلجھ کر رہ گئی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''جذبات کی عینک سے اگر ''انتقام'' کو آنکو تو اس کا خاص جذبہ شہوت نکلتا ہے۔ راشد نے نظم کے ذریعہ اپنے اسی جذبہ کو تسکین پہنچائی ہے۔ پڑھنے والے پر بھی ایسا ہی اثر ہوتا ہے۔ یعنی اس کی بھی یہی خواہش ہوتی ہے کہ کاش مجھ کو بھی اسی طرح 'ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام' لینے کا موقع میسّر آجائے۔''[2]

نظم شہوت کے جذبے کو اُبھارتی ہے یا نہیں اور اس میں انتقام کا کوئی پہلو نمایاں بھی ہوتا ہے یا نہیں، اس سلسلے میں نظم کے مختلف اجزا کو سامنے رکھ کر بعد میں گفتگو ہوگی۔ فی الحال حیات اللہ انصاری کی

---

[1] ن۔م۔راشد ایک مطالعہ۔ص:۱۳۳

[2] ن۔م۔راشد پر۔ص:۶۰

اس بات کا تصفیہ ضروری ہے کہ ''راشد نے نظم کے ذریعہ اپنے اسی (جنسی) جذبہ کو تسکین پہنچائی ہے۔'' بنیادی سوال یہ ہے کہ نئی نظم/ جدید شاعری میں جو کردار ہمیں دکھائی دیتے ہیں وہ بذات خود شاعر ہے یا تکنیکی اعتبار سے راوی/ واحد متکلم کی صورت میں، شاعر سے الگ، کوئی دوسری شخصیت ہمارے سامنے ہوتی ہے؟ نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے اس فرق کا واضح ہونا ضروری ہے، ورنہ حیات اللہ انصاری کی طرح ہم بھی سارے اعمال کا حساب کتاب اپنے شاعروں کے سر ڈالتے رہیں گے۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل تک ہماری روایتی تنقید میں ادب کی پرکھ کے لیے جو معیار قائم تھے، اس میں شاید نئے مزاج کی شاعری کو سمجھنے، اس کے اسالیب اور نظم کی تعمیر کے طور طریقوں سے واقف ہونے کی صلاحیت نہیں تھی۔ نئی شاعری میں نہ صرف یہ کہ نئے انسان نے دستک دی تھی بلکہ اظہار کے نئے طریقے بھی رائج ہوئے۔ شعر وادب میں اب تک واحد متکلم کے بیان کو اس کا ذاتی تجربہ اور سوانح خیال کیا جاتا تھا جو ماضی میں بھی صحیح نہیں تھا اور اب تو اس کی قطعی گنجائش نہیں رہی۔ راوی کے کردار کے سلسلے میں یہ ضروری نہیں کہ وہ بذاتِ خود شاعر ہی ہو۔ افسانے کے کردار کی طرح نظم کا راوی/ واحد متکلم ایک تخلیقی کردار ہوتا ہے، جس کی مدد سے شاعر ایک خاص معاشرے کے افراد کی ذہنی، جذباتی، تہذیبی، معاشی، معاشرتی اور سیاسی زندگی کا خاکہ کھینچتا ہے۔ ظاہر ہے یہ خاکہ کشی نظم نگار کے اپنے مشاہدے اور نقطۂ نظر کی روشنی میں ہوتی ہے۔ نئی نظم میں راوی کی تبدیل شدہ حیثیت کے متعلق راشد کہتے ہیں:

> ''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے ''واحد متکلم'' کی صحیح شناخت کا رواج پیدا نہیں ہوا۔ اسی لیے بعض ''نقادوں'' نے ان نظموں کو اس نیاز مند کے سوانح حیات جانا ہے۔''[1]

چنانچہ نظم ''انتقام'' کے تعلق سے یہ خیال کرنا کہ اس میں راشد اپنے جنسی جذبہ کو آسودہ کر رہا ہے، نظم کی جدید تکنیک/ اسلوب بیان کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہے۔ پھر راشد ایک ادیب اور شاعر ہوتے ہوئے، جس کا کام زندگی کی پردہ دری ہے، جو انسانی رشتوں کے احترام کو فوقیت دیتا ہے، وہ بھلا ایسے جبری جنس کا مرتکب کیسے ہوسکتا ہے۔ موقع پرست اور سستی لذّت پرستی کے جویا ہی ایسے حالات سے فائدہ اُٹھا سکتے ہیں کیوں کہ ان کے لیے یہ امر بے معنی ہے کہ وہ کس راستے اور کس طریقے سے لذّت اندوزی اور خود کو نفع پہنچانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک فن کار جب لطف اندوزی اور تسکین کے لیے کوشش کرتا ہے تو وہ ''انتقام''

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۵

جیسی صورت حال سے اپنے آپ کو خوش نہیں کرتا اور نہ ہی دوسروں کو ترغیب دیتا ہے، بلکہ اس قسم کے واقعات وحادثات کا بیان اس کے یہاں شکست خوردہ ذہنیت اور بیمار فطرت رکھنے والے افراد پر تنقید اور طنز کی ہوتی ہے۔

اب دیکھئے کہ راشد اس نظم میں کیا کر رہے ہیں۔ خود کو جنسی طور پر آسودہ کر رہے ہیں یا اس فرد پر تنقید اور اس کے عمل پر افسوس کر رہے ہیں جو یہ سمجھتا ہے کہ جنس اپنے دشمن سے انتقام لینے کا صحیح طریقہ ہے۔

اس کا چہرہ اُس کے خدوخال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم،
میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے!

جنس سے کامل لذّت اسی وقت ممکن ہے جب مرد اور عورت دونوں میں ذہنی اور جسمانی ہم آہنگی ہو، اور یہ بات تو حیات اللہ انصاری بھی مانتے ہیں کہ ''لذّت کا...اعلیٰ احساس اسی وقت ممکن ہے جب کہ مرد وعورت میں.....گہرا دماغی تعلق ہو۔''[1]

نظم کے مندرجہ بالا حصے پر غور کریں تو ہلکا سا التباس بھی نہیں ہوتا کہ راوی اجنبی عورت کے ساتھ کسی ذہنی یا جسمانی ربط کو قائم کرنے کی کوشش کر رہا ہے، بلکہ اس کا سارا عمل جنون، غصہ اور شوریدہ سری میں کیا گیا عمل ہے۔ انتقام کے جنون میں اس نے غور سے دیکھا بھی نہیں کہ عورت کیسی ہے، اس کے خدوخال کیسے ہیں۔ چنانچہ ایک طویل عرصے کے بعد راوی ''اجنبی عورت'' کے متعلق سوچتا ہے تو اسے اُس عورت کی پوری شخصیت اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ یاد نہیں آتی، بس ایک جسمِ برہنہ کے طور پر وہ راوی کی یادداشت میں محفوظ ہے۔ اس یادداشت پر حیات اللہ انصاری صاحب کا اعتراض سنیے:

''ہیرو نے ساری رات ''اجنبی عورت'' کے ساتھ گزاری ہے۔ اس پر بھی یہ حالت ہے، اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے نہیں۔ لیکن یہ سب کچھ خوب یاد ہے:

---

[1] ن۔م۔راشد پر۔ ص:۱۰

فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج / دھات اور پتھر کے بت / گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے ! /
اور آتش دان میں انگاروں کا شور / اُن بتوں کی بے حسی پر خشمگیں / اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس /
ان فرنگی حاکموں کی یادگار / جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں / سنگ بنیاد فرنگ''

دوسرے اعتراضات کی طرح یہ بھی ایک کمزور اعتراض ہے۔ اس بیان میں عورت کے علاوہ کمرے کی ہر چیز کا بیان ہے کہ ''جنسی انتقام'' ان پتھر کے بتوں کے مقابلے میں بھی کم اہمیت چیز ہے۔ اس جنسی لذّت کی حقیقت اور اس کی ثانوی حیثیت کا اس سے بہتر اظہار اور کیا ہوسکتا تھا کہ راوی کو کمرے کی ہر چیز یاد ہے۔ مگر عورت کا جسم یاد نہیں۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ نظم میں یا دوسری تخلیقات میں فن کار ان ہی چیزوں کا ذکر کرتا ہے جس سے مرکزی نکتہ مجموعی اعتبار سے سامنے آسکے یا وہ جس پہلو/تصویر کو پیش کرنا چاہتا ہے وہ مکمل طور سے واضح ہوسکے۔ اور راشد کمرے کا تفصیلی ذکر اسی لیے نظم کرتا ہے تا کہ اس انتقام کی بے حقیقتی روشن ہوجائے۔

راوی نے لذّت اندوزی کی بجائے واقعی جنسی جبر کیا ہے، اس کا اشارہ نظم میں موجود ہے۔ یہ مصرع دیکھئے۔

دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے !
اور آتش دان میں انگاروں کا شور
اُن بتوں کی بے حسی پر خشمگیں

نظم کے راوی کا کردار کا عمل ایک نفرت انگیز اور مجرمانہ عمل ہے، اسے ظاہر کرنے کے لیے راشد آگ کے شعلوں میں غم وغصہ کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ فن کی اصطلاح میں راشد کا یہ عمل Objective Co-relative کا ہے جس میں فن کار اپنے احساسات کو ٹھوس اور جامد چیزوں کی مدد سے پیش کرتا ہے۔ اس نظم کے کردار اور اس کی شخصیت کے متعلق راشد لکھتے ہیں:

''اس کا میر افسانہ وہ کردار ہے جو اس خود فریبی میں مبتلا ہے کہ جنسی تسکین سیاسی انتقام کا صحیح راستہ ہے۔ لیکن اپنی اس دوئی کی وجہ سے وہ ایک طرف پوری جنسی تسکین کا اہل ثابت نہیں ہوتا (اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے ہیں) دوسری طرف وہ صحیح سیاسی انتقام لینے کے

قابل بھی نہیں۔ اس کے فعل کے یہ دو پہلو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ اور وہ جس
دوگانہ لذّت اور کامرانی کا جویا ہے اسے حاصل نہیں ہوتی۔ ہر بیمار سوسائٹی میں ایسے سیکڑوں
آدمی ملیں گے جو جنسی تسکین کو انتقام کا مترادف سمجھتے ہیں۔ ہمارے برِ عظیم کے ۱۹۴۷ء کے
کئی واقعات اس امر کے شاہد ہیں۔''[۱]

یہ نظم ان معنوں میں کمزور ہے کہ اس میں راشد کردار کی انفعالی کیفیت اور جذبہ کو صحیح طور پر نمایاں نہ کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نظم شدید تنقید کا نشانہ بنی۔ حالاں کہ راوی احساس تفاخر کے ساتھ اس واقعہ کو نہ تو بیان کرر ہا ہے اور نہ ہی اسے یاد کر کے اسے خوشی ہوتی ہے بلکہ وہ ماضی کے اپنے اس عمل پر نادم ہے اور افسوس زدہ بھی۔ راشد پر ہونے والی تنقید کے جواب میں حسن عسکری نے لکھا ہے:

''آپ لوگوں نے اس نظم ''انتقام'' پر راشد کو بہت طعنے دیے ہیں لیکن وہ غریب تو خود اپنے
اوپر استہزا کر رہا ہے..... یہ نظم جنسی نہیں جیسا کہ آپ سمجھے ہیں بلکہ سیاسی اور اخلاقی۔ ایسی
نظموں میں راشد اپنی گھناؤنی خواہشوں کا اظہار نہیں کرتا بلکہ قوت ارادی اور ''جینے کی
خواہش'' کی کمزوریوں اور بیماریوں کا تجزیہ۔''[۲]

راشد کی نظموں میں جنس کی خواہش اور ضرورت دو سطح پر نمایاں ہوئی ہے۔ پہلی صورت میں وہ جنس کو ذات کی تکمیل اور جسم وروح کی ہم آہنگی کے لیے لازمی خیال کرتے ہیں، کیوں کہ یہ انسان کی ایک فطری اور اہم ضرورت ہے۔ اس سلسلے میں گفتگو پچھلے صفحات میں ہو چکی۔

اس کے علاوہ غم دوراں کو کم کرنے اور اس سے وقتی سکون حاصل کرنے کے لیے بھی راشد نے جنس کی طرف توجہ کی ہے۔ مگر یہ صورت بالکل آخر میں اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ فرار، رومانیت اور جنسی زندگی سے نکل کر خارجی حالات اور مسائل کے روبرو ہوئے ہیں۔ ''ماورا'' میں اس نوع کی نظمیں نسبتاً کم ہیں۔ صرف دو نظمیں (دریچے کے قریب اور بے کراں رات کے سناٹے میں) ملتی ہیں۔ ان نظموں کا بنیادی موضوع چوں کہ معاشرتی زندگی کی بدحالی اور اجتماعی زوال ہے لہٰذا نظم کا راوی جو بہت سے انسانوں کی طرح خود بھی اس زوال کا شکار ہے، اور جس کے ذہن پر سیاسی، معاشی اور معاشرتی شکستگی کا احساس

۱؎ لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۱۲

۲؎ جھلکیاں (حصہ اوّل)، مضمون ''جدید شاعری (۲)''۔ ص:۵۳

غالب ہے، خود کو جنسی لذّتوں میں گم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہاں پچھلی نظموں کی طرح جنس کی خواہش کا کھلا اظہار نہیں ہے۔ البتہ شاعر نے نظم میں بعض ترکیبیں ایسی استعمال کی ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی نے رات جنسی لذّتوں میں ڈوب کر گزاری ہے۔

نظم ''دریچے کے قریب'' معاشرتی زوال کی ایک داستان ہے۔ اس میں راوی کو صبح ہوتے ہی مفلس، بیمار اور ناتواں انسانوں کا ہجوم دکھائی دیتا ہے، جو صرف اس لیے جی رہا ہے کہ دو وقت کے کھانے کا کچھ انتظام ہو جائے اور اس کی کوششیں یہیں تک محدود ہیں۔ یہ اپنی موجودہ حالت کو نہ تو بدلنے کی کوشش کرتے ہیں اور نہ ہی اُن میں اس کی ہمت اور صلاحیت ہے۔ البتہ آثار ہیں لیکن بہت ہلکے اور کمزور ۔

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے،

وہ مذہب جو مشرقی ممالک اور یہاں کے لوگوں کی زندگی کو ترقی دینے اور ان کے حالات کو بہتر بنانے کا اصل ذریعہ رہا ہے، اس کے پیشواؤں اور پیروکاروں نے اسے مسخ کر دیا ہے، چنانچہ اس کا فیضان بھی عام انسانی زندگی پر بند ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس کے رہنما خود غفلت، بے عملی، گمرہی اور ذلّت کے اندھیروں میں بھٹک رہے ہیں۔ لہٰذا راوی یہ دیکھتا ہے کہ مذہب بھی لوگوں کے مصائب و آلام کو کم کرنے یا اُسے رفع کرنے میں مددگار نہیں ہوتا۔ وہ چاہتا ہے کہ حالات کو بدلنے کی کوشش کی جائے لیکن اس مقام پر وہ خود کو تنہا پاتا ہے۔ چنانچہ معاشرے کے دوسرے افراد کی طرح راوی بھی صبح سے شام تک محنت سے رزق کی ایک قلیل مقدار حاصل کرتا ہے اور اپنی اور اجتماع کی ذلّت پر تڑپ کے رہ جاتا ہے۔ اسی افسردگی، اضطراب اور غم کو کم کرنے کے لیے ہر شب وہ عورت کے ساتھ گزارتا ہے۔ نظم کے آغاز میں ہی یہ تاثر ملتا ہے ۔

جاگ اے شمع شبستان وصال
محفل خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ

لذّت شب سے ترا جسم ابھی چُور سہی

آ مری جان، مرے پاس دریچے کے قریب

نظم کے آخری حصے میں بھی جنسی اتصال کا اشارہ موجود ہے ۔

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح

ہر شب عیش گزر جانے پر

بہرِ جمعِ خس و خاشاک نکل جاتا ہوں

راشد نے آغا عبدالحمید کے نام ایک خط میں اس نظم کی وضاحت کی ہے، جس میں لکھا کہ:

''شمع شبستان وصال'' بالکل ناگزیر تھا۔ اس لیے کہ اس میں، میں نے یہ تاثر پیدا کرنا چاہا ہے کہ نظم کے ''واحد متکلم'' اور اس کی محبوبہ کی رات مل کر گزری ہے اس کے بعد کے دونوں مصرعے فوراً اس وصال کی لذّت کو واضح کرتے ہیں۔''[1]

یہ جنسی اتصال، راشد کے نزدیک کردار کے المیے کو بڑی حد تک کم کر دیتا ہے۔[2]

نظم ''بے کراں رات کے سناٹے میں'' راوی کے داخلی اضطراب اور ذہنی پریشانی کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور سے ایسی حالت میں وہ محبوبہ سے ہم آغوش ہو کر خود کو سبک بار کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن کبھی کبھی اس کے اندر کی بے چینی اتنی شدید ہوتی ہے کہ وصال کا لمحہ بھی اسے سکون نہیں دیتا۔ حالت یہ ہوتی ہے کہ جسم تو لذّت وصل کے شوق میں ڈوب جاتا ہے، لیکن جسم کی لذّت اور آسودگی ذہنی پریشانیوں کا مداوا نہیں بنتی۔ راوی ذہنی کرب میں مسلسل گرفتار رہتا ہے اور یہ کرب اس کی نیند سے بوجھل آنکھوں پر ایک خوف کی صورت طاری رہتا ہے۔ نتیجتاً اس کی ساری رات خواب اور بے خوابی کی درمیانی حالت میں گزرتی ہے ۔

تیرے بستر پہ مری جان کبھی

بے کراں رات کے سناٹے میں

جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضا مدہوش

اور لذّت کی گراں باری سے

---

[1] ن۔م۔راشد ایک مطالعہ۔ص:۲۳۹

[2] ماورا (دیباچہ طبع چہارم)۔ص:۳۰

ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کا
اور کہیں اس کے قریب
نیند، آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم
شکاری کا لیے
اپنے پر تولتی ہے، چیختی ہے
بے کراں رات کے سناٹے میں!

راشد نے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں سبب اور نتیجے کے طور پر جو بات کہی ہے اس میں ربط کا پہلو بہت مبہم ہے۔ اگر راشد کا مقصود یہ ہے کہ لذّت کی گراں باری کے باوجود کردار کے ذہن پر اس کا باطنی درد حاوی رہتا ہے، تو دونوں مصرعے باہم مربوط ہو جاتے ہیں، اور شاید راشد ''لذّت کی گراں باری'' اور ''ذہن کے دلدل'' بن جانے کی متضاد صورت حال سے یہی کہنا چاہتے ہیں۔ کردار کی ذہنی اور نفسیاتی تکلیف کی شدت کو نمایاں کرنے کے لیے راشد نے اس نظم میں ایک دوسرا حسی پیکر خلق کیا ہے۔

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں۔

ان مصرعوں سے معلوم ہوتا ہے کہ راوی کی بعض راتیں ایسی ہوتی ہیں کہ عورت کی آمادگی کے باوجود اسے جنس میں کوئی رغبت نہیں ہوتی۔ اور اس غیر آمادگی، بے رغبتی کی وجہ سے عورت/محبوبہ کو جنسی تشنگی کا درد سہنا پڑتا ہے۔ راشد نے محبوبہ کی اس کیفیت کو ایک خوب صورت تشبیہ کے ذریعہ پیش کیا ہے، جو اس کی اپنی وضع کردہ ہے اور جس میں اس کا تاریخی و سیاسی شعور بھی شامل ہے۔

عجیب نفسیاتی اُلجھن اور بے چینی ہے کہ خود کو جنس کی طرف مائل کرنے کے لیے راوی کو بعض دفعہ ایک مفروضہ تیار کرنا پڑتا ہے کہ اس کی محبوبہ غنیم ملک کے ساحلی علاقوں کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے جو کسی بھی طرح قابلِ رحم نہیں، اور وہ بذاتِ خود اس کے دشمن ملک کا ایک سپاہی ہے جو مسلسل جنگ کے محاذ پر لڑتا رہا ہے۔ اس جنگ نے اُسے جسمانی اور روحانی اعتبار سے بہت تھکا دیا ہے۔ چنانچہ اپنی روح کی گراں باری

کم کرنے کے لیے وہ اپنے دستے سے فرار ہوجاتا ہے اور دوشیزہ سے جنسی طور پر ایک دشمن کی طرح بدلہ لیتا ہے۔

ایک لمحے کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں
ایک مدت سے جسے ایسی کوئی شب نہ ملی
کہ ذرا روح کو اپنی وہ سبکبار کرے
بے پناہ عیش کے ہیجان کا ارماں لے کر
اپنے دستے سے کئی روز سے مفرور ہوں میں۔

اس نظم کی توضیح وتشریح کرتے ہوئے حسن عسکری نے لکھا ہے کہ:

''اس نظم کا شاعر اپنے آپ کو جنسی لذّت میں ڈبو دینے پر مجبور ہے لیکن ساتھ ہی وہ اس سے ہچکچا بھی رہا ہے۔ جنس سے لذّت لینے کے لیے اسے ایک قصہ گھڑنا پڑتا ہے کہ اس کی محبوبہ، جو شاید بیوی ہے، کسی ساحل کی دوشیزہ ہے اور وہ خود اس کے دشمن ملک کا تھکا ہوا سپاہی ہے اور ہم آغوشی سے اپنی تھکن کا بدلہ لینا چاہتا ہے۔ اس افسانے کا جادو چلتا تو ہے لیکن تھکن، پیاس، غیر آمادگی، گراں باری کے اثرات پھر بھی قائم رہتے ہیں۔..... درحقیقت یہ وہ کیفیات ہے جب ''زنا'' سے زیادہ آسان اور آرام دہ تو خودکشی نظر آتی ہے۔''[1]

واقعتاً افسردگی اور بیزاری کی یہ انتہائی صورت ہے کہ راوی اضطراب کی کیفیت میں جس مادّی ذریعے سے سکونِ قلب حاصل کرتا رہا ہے، خارجی اور داخلی انتشار کی حالت میں جو چیز اُسے تقویت پہنچاتی رہی ہے، اس مرکز سے ہی راوی کا رشتہ کمزور ہوگیا ہے اور اس کی دلچسپی ختم ہورہی ہے۔

راشد کا سیاسی اور معاشرتی شعور ابتدا ہی سے اپنے ماحول اور اس کے قریب کی زندگی سے وابستہ دکھائی دیتا ہے۔ اُسے اپنے معاشرے کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کا گہرا شعور ہے۔ اس کا دل انسانی

---

[1] جھلکیاں (حصہ اوّل)، مضمون ''جدید شاعری (۲)''۔ ص: ۵۳۔۵۴

ہمدردی سے لبریز ہے۔ وہ سبھی کو خوش حال، توانا اور خودمختار دیکھنا چاہتا ہے، لیکن زندگی کا ایک بڑا تضاد یہ ہے کہ راشد کا شعری کردار جس دنیا میں رہتا ہے وہاں آرام، سکون اور مسرّت جیسی نعمتیں معدوم ہیں۔ اس کے قریب رہنے والے لوگ غربت، جہالت اور بیماری جیسی لعنتوں میں مبتلا ہیں۔ غیر کی غلامی ان کا مقدر ہو چکی ہے۔ نان شبینہ کے لیے پورا معاشرہ انگریزوں کا محتاج ہے۔ اس سے انسانوں کی یہ بدحالی دیکھی نہیں جاتی۔ معاشرے کے درد و غم سے اسے دلی تکلیف پہنچتی ہے۔ راشد جب یہ دیکھتے ہیں کہ معاشرے کے درد و غم میں کوئی تخفیف نہیں ہے اور افراد کی زندگیوں میں بہتری اور ترقی کی کوئی راہ نہیں دکھتی، تو اس کے اضطراب اور مایوسی کی سطح میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اپنی اور معاشرے کی موجودہ حالت کے خلاف اس میں غم و غصہ پیدا ہو جاتا ہے، جو بعض مقام پر شوخ گفتاری کی شکل اختیار کر کے خدا اور بندے کے درمیان بہت ہی نازک مرحلہ تک پہنچ جاتا ہے۔

راشد کی ابتدائی نظموں میں ایک نظم ''انسان'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں راشد اجتماعی زندگی کی بدحالی اور شکستگی کا نقشہ نہایت دردمندی سے کھینچتے ہیں۔ درحقیقت راشد کا شعری کردار جس ماحول میں رہتا ہے اس میں چاروں طرف کمزور، ناتواں اور مفلوک الحال لوگ ہی رہتے ہیں، جن کی بے چارگی بہت ہی درد انگیز ہے۔

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی، بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں!

راشد کی یہ نظم ترقی پسند نقطۂ نظر کی پوری ترجمانی کرتی ہے۔ حالاں کہ یہ نظم جب لکھی گئی (۳۲۔۱۹۳۱ء) اس وقت نہ تو ترقی پسندی کا کوئی منشور تھا اور نہ ہی یہ تحریک تھی۔ البتہ رومانیت تھی لیکن اس میں اس طرح عام انسانی مسائل خصوصاً سیاسی اور معاشرتی نوعیت کے مسائل نہیں اُٹھائے جاتے تھے۔ راشد اس زمانے میں اگر اجتماعی سیاسی اور معاشرتی مسائل پر سوچتے اور اُسے پیش کرتے ہیں، تو یہ ان کا گہرا معاشرتی شعور ہے جو انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے ماحول اور اپنے عہد کے مسائل کو سامنے لائیں۔

راشد کا زمانہ ہندوستان کی غلامی کا زمانہ تھا۔ انگریز سیاسی، اقتصادی، معاشرتی ہرلحاظ سے غالب تھے۔ ہندوستانیوں کو خود انہی کی ملکیت سے بے دخل کر دیا گیا۔ اپنے ملک میں رہتے ہوئے بھی وہ غیر ملکی اور اجنبی کی طرح تھے۔ ملکی، انفرادی و اجتماعی معاملات میں وہ انگریزوں کے محتاج تھے۔ غلامی اور مجبوری کا یہ احساس راشد کی سیاسی اور معاشرتی نظموں میں جگہ جگہ ملتا ہے۔ اس نظم میں وہ کہتے ہیں ؎

جنوں سا ہو گیا ہے مجھ کو احساس بضاعت پر

ہماری بھی نہیں افسوس، جو چیزیں 'ہماری' ہیں!

محرومی اور بے چارگی کا یہی احساس جب نا اُمیدی کی انتہا کو پہنچتا ہے تو راوی کی زبان سے خدا کی قدرت اور وجود پر گستاخانہ کلام نکلتا ہے ؎

خدا سے بھی علاج دردِ انساں ہو نہیں سکتا

یہیں سے راشد کی نظموں میں خدا کے وجود، اس کی قوت و طاقت اور قضا و قدر کے سلسلے میں ایک تشکیک شروع ہو جاتی ہے اور یہ تشکیک ''ایران میں اجنبی'' میں بالآخر خدا کی موت کا اعلان کر دیتی ہے۔

راشد کی ایک نظم ''سپاہی'' کے عنوان سے ہے۔ یہ اگر چہ حب الوطنی کے جذبے کو پیش کرتی ہے مگر راوی نے ملک کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کا حال بھی بیان کیا ہے۔ نظم کا راوی ایک سپاہی ہے جو وطن کی آزادی اور حفاظت کے لیے دشمن سے جنگ کرنے جا رہا ہے۔ محبوبہ کو جو شاید راوی کی بیوی ہے، فراق کی حالت گوارا نہیں۔ وہ بھی راوی کے ساتھ جانا چاہتی ہے اور اس پر مسلسل اصرار کرتی ہے۔ راوی اُسے راستے کی سختی اور دشواری کا احساس دلا کے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے ؎

تو مرے ساتھ کہاں جائے گی؟

راہ میں اونچے پہاڑ آئیں گے

دشتِ بے آب و گیاہ

اور کہیں رودِ عمیق

بے کراں، تیز و کف آلودو عظیم

اُجڑے سنسان دیار

اور دشمن کے گرانڈیل جواں

جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ

عزّت وعفت وعصمت کے غنیم

صناعی اور فن کاری کے لحاظ سے یہ اس نظم کا بہترین حصہ ہے۔ بیان بہت ہی مرتب اور اعلیٰ درجے کا ہے۔ اس نظم میں اصلاً راشد جو کہنا چاہتے ہیں وہ ان مصرعوں میں ہے۔

تو مرے ساتھ کہاں جائے گی؟

موت کا لمحۂ مایوس نہیں،

قوم ابھی نیند میں ہے!

مصلحِ قوم نہیں ہوں کہ میں آہستہ چلوں

اور ڈروں قوم کہیں جاگ نہ جائے

....

عمر گزری ہے غلامی میں مری

اس سے اب تک مری پرواز میں کوتاہی ہے

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ

اس سے اے جان پروبال میں آتا ہے جمود

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست

آسمانوں سے بھلا آئے گی؟

راشد اپنی قوم سے مایوس نہیں ہے۔ وہ دیکھ رہا ہے اور جانتا ہے کہ اس میں حوصلہ کی کمی نہیں۔ بس اتنا ہے کہ اُسے غفلت کی نیند سے بیدار کرنے کی ضرورت ہے۔ یہ بیداری ہی انقلاب اور ملک کی آزادی کی ضامن ہے۔ قوم کو جگانے اور بیدار کرنے کا کام قومی رہنماؤں اور لیڈروں کا ہے۔ لیکن راشد کی نظم کا کردار ان رہنماؤں کو مصلحت اندیش اور مفاد پرست دیکھتا ہے تو ان پر طنز کرتا ہے۔ اسے یہ دیکھ کر تکلیف ہوتی ہے کہ قوم میں مخلص اور ملک وقوم کے لیے قربانی دینے والے رہبروں کی جگہ جھوٹے اور مکار لوگوں نے لے لی ہے، جو اپنا ہر قدم بہت مصلحت کے ساتھ اُٹھاتے ہیں کہ قوم بیدار نہ ہونے پائے۔

ع   عمر گزری ہے غلامی میں مری

راوی کو اپنی اور اہل وطن کی غلامانہ زندگی کا درد ہمیشہ رہا ہے۔ کیوں کہ غلامی افراد کی ذہانت، تخلیقی قوت، حوصلہ مندی اور جرأت کو بہت ہی کمزور کر دیتی ہے۔ اس مقام پر راوی محبوبہ کی محبت کو بھی ایک پابندی/ غلامی کی طرح دیکھتا ہے۔

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ

اس سے اے جان پر و بال میں آتا ہے جمود

ہم دیکھتے ہیں کہ نظم ''انسان'' میں راوی اجتماعی زندگی کی زبوں حالی پر افسوس کر کے رہ جاتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ لوگوں کی پریشانی اور شکستگی دور ہو لیکن اس کے لیے وہ کوئی عملی قدم نہیں اُٹھاتا۔ دراصل خدا اور تقدیر میں راوی کا یقین رہا ہے، چنانچہ اب تک وہ سارے مسائل کے حل اور حالات کی تبدیلی کے لیے تقدیر اور خدا کے فیصلے کا انتظار کرتا رہا ہے۔ مگر جب اُسے اپنے اور اجتماع کے حالات میں سوائے پستی اور تنزلی کے، بہتری کی کوئی اُمید نظر نہیں آتی، تو خدا اور تقدیر کے بے عمل ہونے پر بڑی شوخی سے کلام کرتا ہے۔

ع خدا سے علاج دردِ انساں ہو نہیں سکتا

خدا اور اس کی قدرت کی طرف سے مایوسی راوی کو خود اپنی ذات اور افراد کی قوت وصلاحیت سے کام لینے اور اسے خود مختار بنانے کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ نظم ''سپاہی'' میں راوی اپنے آپ کو خود مختار کر لیتا ہے۔ وہ اپنی صلاحیت اور ہمت وحوصلہ پر بھروسا کرتا ہے، زندگی کے فعل میں انسانی کاوش اور طاقت ہی اس کے نزدیک مسائل کا حل تلاش کر سکتی ہے۔ اپنی محبوبہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے۔

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست

آسمانوں سے بھلا آئے گی

گویا راشد فکری طور پر یہ خیال کرتے ہیں کہ انسان کو اب اپنے اعمال میں اور اپنی زندگی میں خود مختار ہو جانا چاہیے۔

''شاعرِ درماندہ'' میں راشد نے معاشی سطح پر مجبور اور زوال پذیر معاشرہ کی تصویر پیش کی ہے۔ اس میں راشد کا سیاسی اور معاشرتی شعور پہلے سے زیادہ ترقی یافتہ دکھائی دیتا ہے۔ انگریزوں کی غلامی، معاش یا رزق کے لیے ان کی دریوزہ گری، اسلاف کی آسودہ کوشی سب پر وہ ایک ساتھ سوچتے اور غور کرتے ہیں،

اور نتیجے کے طور پر موجودہ زندگی کی پریشانیاں ان کے سامنے ہوتی ہیں۔ نظم کا راوی معاش کے لیے جدو جہد کر رہا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ رزق کا قلیل حصہ بھی انگریزوں کی غلامی کے بغیر ممکن نہیں۔ اس معاشی مجبوری اور اجتماعی درد و غم کا تجزیہ وہ تاریخ کے حوالے سے کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ انگریزوں کی بالا دستی، نظام کی ساری خرابی اور سارا بگاڑ، اسلاف کی عشرت پسندی اور بے عملی سے پیدا ہوا ہے۔

زندگی تیرے لیے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشیِ آبا کے طفیل،
پارۂ نان جویں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں، مرے دوست، مرے سیکڑوں ارباب وطن
یعنی افرنگ کے گلزاروں کو پھول!

آخری مصرع ؎ 'یعنی افرنگ کے گلزاروں کے پھول۔ حقیقت اور طنز کا امتزاج ہے۔ انگریز حکومت کو با اقتدار بنانے اور اسے مستحکم کرنے کے لیے ہندوستانی ہی کام آتے تھے۔ اس کے باوجود حالت یہ تھی کہ انھیں تیسرے یا چوتھے درجہ کی مخلوق سمجھا جاتا تھا، چنانچہ سیاسی اور معاشی اعتبار سے انھیں وہ رعایت اور آسودگی حاصل نہیں تھی جو ایک معمولی انگریز کو دی جاتی تھی۔ یہ ایک طرح کا نسلی امتیاز تھا جو ہندوستانیوں کے ساتھ جاری تھا۔ نسلی امتیاز کا واضح شعور ایک دوسری نظم ''اجنبی عورت'' میں نمایاں ہوا ہے۔

نظم کا راوی ایک ادیب ہے، ایک غلام ملک کا معاشی لحاظ سے پریشان ادیب۔ اس کی اور اجتماع کی ساری تگ و دَو رزق حاصل کرنے تک محدود ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ معاشی تنگی اور غلامی انسان کی ساری صلاحیت، ذہانت، تخلیقی وفور اور اس کی شخصی جاذبیت سب کو گھٹا دیتی ہے۔ چنانچہ اپنی محبوبہ سے، جو اس کی بیوی ہے، کہتا ہے ؎

مجھ سے جس روز ستارہ ترا وابستہ ہوا
تو سمجھتی تھی کہ اک روز مرا علم رسا
اور مرے علم و ہنر
بحر و بر سے تری زینت کو گہر لائیں گے

شاعر اپنی درماندگی اور پریشانی کا ایک اور سبب بیان کرتا ہے۔

مرے رستے میں جو حائل ہوں مرے تیرہ نصیب
کیوں دعائیں تری بے کار نہ جائیں
ترے راتوں کے سجود اور نیاز
(اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے!)

یعنی راوی کی محبوبہ ایک مذہبی اور دین دار شخصیت ہے۔ وہ نماز پڑھتی ہے اور دعائیں مانگتی ہے کہ اس کی پریشانیاں دور ہو جائیں۔ ایک خوش حال اور سکون کی زندگی میسّر آ جائے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی زندگی میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی تو راوی اس کا سبب اپنی تیرہ بختی اور خدا سے بغاوت کو ٹھہراتا ہے۔ چوں کہ اب عورت کا ستارہ راوی کے ساتھ وابستہ ہو گیا ہے، لہٰذا اس کی شومیِ قسمت کا اثر نسوانی کردار پر بھی ہے۔

خدا کی ذات کے متعلق راشد کے یہاں مسلسل ایک کش مکش کی کیفیت ہے۔ اس کا شعور پوری طرح نہ تو خدا کی ذات کا انکار کرتا ہے اور نہ ہی مکمل طور پر اسے قبول کرتا ہے۔ کبھی وہ مان لیتا ہے کہ تقدیر کے بغیر انسان کو کچھ حاصل نہیں ہوتا اور خدا کائنات کا حاکم ہے، چنانچہ دنیا کے تمام حالات اور درد و غم اسی کے حکم سے ہے۔ اور کبھی سب سے انکار کر کے انسان کی آزادی اور خود مختاری کو اس کے فکری نظام میں اوّلیت حاصل ہوتی ہے۔ دراصل یوں تو راشد خدا کے وجود کو تسلیم کرتا ہے لیکن جب خارجی حالات اور نفسیاتی پیچیدگیوں کے باعث اُسے شدید ذہنی اور روحانی کرب سے گزرنا پڑتا ہے اور انفرادی و اجتماعی مسائل کو یکساں حالت میں موجود دیکھتا ہے تو مضطرب ہو کر فوراً اس کا شعور خدا کے نہ ہونے کا اظہار کر دیتا ہے۔ اس نظم میں یہ صورت موجود ہے۔ مثلاً راوی کا یہ کہنا کہ

مرے رستے میں جو حائل ہوں مرے تیرہ نصیب
کیوں دعائیں تری بے کار نہ جائیں
ترے راتوں کے سجود اور نیاز
(اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے!)

یہاں راوی خدا اور تقدیر کو تسلیم کر رہا ہے۔ ''تیرہ نصیبی'' کا احساس اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ فرد ''تقدیر'' کو نہ مانتا ہو، اسی طرح ''الحاد'' کا تصور بھی خدا کے وجود کو تسلیم کیے بغیر قائم نہیں ہو سکتا۔ مصرعوں کی

ترتیب میں ایک نزاکت یہ ہے کہ راوی اپنی ''تیرہ بختی'' کا اظہار تو کھل کے کرتا ہے لیکن ''الحاد'' کو بریکیٹ/ خطوط وحدانی میں رکھا گیا ہے۔ یعنی راوی دل ہی دل میں یہ بات کہہ رہا ہے۔ لیکن دوسرے ہی لمحے جب اس کی بے چینی بڑھتی ہے تو غصہ میں آ کر وہ خدا کی ذات کو رد کر دیتا ہے۔

بھول جا میرے لیے
زندگی خواب کی آسودہ فراموشی ہے!
تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیاں میں ہے

راشد سمجھتے ہیں کہ فرد کی اپنی صلاحیت اور باہمی اتحاد سے جہانِ نو کی تخلیق ہو سکتی ہے۔ چنانچہ آخر میں کہتے ہیں۔

مجھے آغوش میں لے
دو ''انا'' مل کے جہاں سوز بنیں
اور جس عہد کی ہے تجھ کو دعاؤں میں تلاش
آپ ہی آپ ہویدا ہو جائے!

''دریچے کے قریب'' راشد کی بہترین اور نمائندہ نظموں میں سے ہے۔ جنس کے حوالے سے اس کے کچھ حصوں پر تھوڑی بہت گفتگو ہو چکی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس نظم پہ معاشرتی نقطۂ نظر سے شاعر کے فکری رجحان کی نشان دہی کی جائے۔

نظم کا راوی جس نے رات اپنی محبوبہ کے ساتھ گزاری ہے، طلوعِ آفتاب سے ذرا پہلے خواب سے بیدار ہوا ہے اور مکان کے دریچے سے، سورج کے طلوع ہونے کا دلکش منظر دیکھ رہا ہے۔ اس کی نگاہ مسجد کے میناروں پر پڑتی ہے، اور وہیں جمی رہتی ہے۔ سورج کی روشنی نے مینار کو بہت ہی دلکش اور جاذب بنا دیا ہے۔ راوی محبوبہ کو اپنے پاس بلاتا ہے اور اسے مینار کا خوب صورت منظر دیکھنے کو کہتا ہے۔ اس پورے منظر میں راوی کی نگاہ صرف مینار پر اس لیے رہتی ہے کہ ان میناروں سے اسے اپنی برسوں کی تمنّا یاد آ جاتی ہے۔

آ مری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں

مسجد شہر کے میناروں کو

جن کی رفعت سے مجھے

اپنی برسوں کی تمنّا کا خیال آتا ہے

راوی کس تمنّا کی بات کر رہا ہے، نظم میں کہیں بھی وضاحت سے اس کا اظہار نہیں ہوا ہے۔ مینار ہی میں تمنّا کی حقیقت پوشیدہ ہے، چنانچہ مینار کی معنوی تہہ داری سے اُسے دریافت کرنا ہوگا۔ اس طرح دیکھیں تو ''مینار'' ایک استعارہ/ علامت ہے۔ لیکن نظم کے پہلے حصے میں یہ ایک تلازمہ ہے جو راوی کو اپنی تمنّا کی طرف لے جاتا ہے۔

''مینار'' سے مختلف مفاہیم و معانی مراد لیے جا سکتے ہیں—— یہ عظمت، بلندی اور ترقی کا نشان ہوسکتا ہے، اس سے تقدس اور پاکیزگی کا تصور بھی وابستہ ہے۔ مذہبی اور اخلاقی ترقی مراد لی جا سکتی ہے۔ ''مینار'' ایک خاص مذہب کی پہچان ہے، چنانچہ اس سے اُس قوم کی ترقی (مذہبی، اخلاقی، سیاسی، معاشی، تہذیبی) مراد لی جا سکتی ہے جو اس مذہب سے مربوط ہے۔ یہ ایک روایت کی علامت ہوسکتا ہے جو اپنی اصل میں بہت ہی توانا اور صحت مند تھی لیکن اس کی پیروی کرنے والوں نے اسے فرسودہ اور کمزور کر دیا ہے۔ حمید نسیم ''مینار'' کو فرسودہ روایت کی علامت قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''مسجد جسے وہ (راوی) دیکھ رہا ہے اس کے نزدیک ایک فرسودہ روایت کی اہم علامت ہے۔
> تاریخی تناظر مسجد کا اقبال سے دو حوالے لے کر قائم کر دیا گیا۔ تین سو سال کی ذلّت کا نشاں۔
> اس مسجد کے کسی تاریک حجرے میں رہتا ہے۔ یہاں راشد کی صناعی قابلِ ستائش ہے۔ ایسا
> ہنر کلاسیک ادبی سرمایہ سے حوالے لینے کا راشد سے پہلے کسی شاعر نے استعمال نہیں کیا تھا۔
> راشد نے بھی یہ سلیقہ یقیناً ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے سیکھا۔''[1]

حمید نسیم نے اپنی کتاب میں راشد اور اُن کے درمیان مذہبی عقاید و نظریات پر ہونے والی ایک بحث کا ذکر کیا ہے۔ یہ بحث اس نظم کے تناظر میں بامعنی معلوم ہوتی ہے:

> ''میں نے ایک دن ان سے کہا کہ راشد صاحب آپ نے کبھی غور فرمایا ہے کہ یہودی جو کروڑ
> ڈیڑھ کروڑ مردوں عورتوں کی قوم ہیں کیوں اتنی بڑی اقتصادی قوت ہیں۔ کیوں بیس بائیس

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص:۱۱۰

لاکھ کی آبادی والا ملک اسرائیل سارے عالم اسلام کو دو چار دن میں ختم کر سکتا ہے۔ کہنے لگے ہاں۔ میں نے کہا جو آپ جانتے ہیں وہ پوری حقیقت کا صرف ایک حصہ ہے۔ ان کا علم اشیا ان کی سائنسی علوم میں فضیلت۔ لیکن بڑی وجہ ان کی قوت کی اپنے ضابطۂ حیات پر ان کا کامل یقین اور اس سے کلی وابستگی ہے۔ انھوں نے کبھی اپنے ہاں Schism اور اختلاف رائے کی اجازت نہیں دی..... مجھے بہر حال کئی دن کی مسلسل گفتگو کے بعد یہ بات ماننے ہی بن آئی کہ ہمارے زوال کا سب سے بڑا سبب ہمارے بہتر فرقوں کا فروعات پر اختلاف پر شدت سے قائم رہنا اور ایک دوسرے کو کافر اور ملعون قرار دینا ہے۔ ان اختلافات کی وجہ سے ملّت اندرونی انتشار کا شکار ہے۔ اور اصل دین ہمارے نفس اجتماعی سے کاملاً غائب ہو چکا ہے۔ چند مستثنیات ہیں۔ اہلِ اللہ بزرگ۔ ان کا احترام تو اکثریت کرتی ہے مگر ان کی باتوں پر عمل کوئی نہیں کرتا۔ کہنے لگے اب تم نے صحیح بات کی ہے، اور تم وہی بات کہہ رہے ہو جو میں کہتا ہوں۔ اگر چہ تمہارے الفاظ مختلف ہیں۔''

اب نظم کا یہ حصہ ملاحظہ کیجیے۔

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت ــــ اداس
تین سو سال کی ذلّت کا نشاں
ایسی ذلّت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی!

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ص:۸۶۔۸۷

پہلے مصرعہ میں ''مینار'' اپنے اصلی اور مجازی دونوں ہی معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور تیسرے مصرعہ میں یہ ''مینار'' ایک طرز حیات/ روایت کی فرسودگی اور اس روایت کے ماننے والوں کے لیے یہ لفظ بطور علامت آیا ہے۔

مینار صبح کی روشنی میں اگرچہ پُر رونق اور شاداب دکھائی دے رہا ہے لیکن حقیقتاً اس کی خوب صورتی اور شادابی رخصت ہو چکی ہے۔ گویا ظاہر میں تو یہ روایت اور خاص نظام زندگی مضبوط، توانا، صحت منداور نمو کی قوت سے بھرپور معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے اندر سے اب زندگی کو صحت مند بنانے اور روشن کرنے کی صلاحیت ختم ہو چکی ہے۔ یہاں راشد ایک ''ملاّ'' کی تصویر پیش کرتے ہیں جو مینار کے سایے میں یعنی اصولی اور بنیادی احکام سے ہٹ کر مجہول روایت کی پیروی میں زندگی گزار رہا ہے۔ اس ملاّ کی زندگی فرسودہ، بیکار اور بے عمل زندگی ہے۔ اپنے تاریک حجرے میں پڑا سوتا رہتا ہے۔ روحانی یا مذہبی لحاظ سے تو وہ مفلس تھا ہی، اس کی بے عملی اور کاہلی نے اُسے مادّی زندگی میں مفلس کر دیا ہے۔ یہ ایک زیادہ تشویش ناک صورت حال ہے کہ وہ شخص جو مسجد و مینار کی روایت سے وابستہ قوم کی اہم اور رہنما شخصیت مانا جاتا ہے، وہ خود بے عمل اور گمراہ ہو چکا ہے۔ چنانچہ پوری قوم میں جمود اور گمراہی کا داخل ہو جانا یقینی ہو جاتا ہے۔ راوی تاریخ کی روشنی میں مسجد و مینار کی روایت پر چلنے والوں کا جائزہ لیتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ جمود اور بے حسی ان پر پچھلے تین سو سال سے عفریت بن کر مسلّط ہے اور اس کے دور ہونے یا ختم ہونے کے امکانات بھی نظر نہیں آتے۔ راشد ''ملاّئے حزیں'' کے متعلق آغا عبدالحمید کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''ایک نظم لکھی ہے 'دریچے کے قریب' بھیج رہا ہوں، اپنی رائے سے فی الفور مطلع کرو۔ میرے نزدیک ہمارا ''ملاّ'' ہماری Under World کی شخصیت بن چکا ہے۔ اس نظم میں اس کا ذکر انھیں معنوں میں ہے۔''[1]

یعنی ملاّ ایک سخت گیر اور گمراہ شخصیت ہے جو غلط راستے پر جا پڑا ہے۔

ع تین سو سال کی ذلّت کا نشاں۔ راشدؔ نے یہاں اقبالؔ کے اس شعر سے استفادہ کیا ہے ؎

تین سو سال سے ہیں ہند کے مے خانے بند
اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی

---

[1] ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص: ۱۳۵

لیکن بڑی صناعی اور مہارت کے ساتھ۔ ''تین سو سال'' سے ایک قوم کا پورا منظرنامہ سامنے آجاتا ہے اور نظم طویل نہ ہو کر نہایت مربوط اور مؤثر ہو جاتی ہے۔ راشد اس نظم میں ایک بار پھر خدا کو تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔

اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملّائے حزیں

مشرق کی بدحال اور انحطاط پذیر زندگی میں راشد پہلے ہی خدا کے بیکار اور بے عمل ہونے کا اعلان کر چکے ہیں۔ چنانچہ جب وہ ''ملّا'' کو غیر متحرک اور بیکار دیکھتے ہیں تو انھیں ''مینار'' سے وابستہ قوم کے حالات میں بہتری اور ترقی کی کوئی اُمید نہیں دِکھتی۔ اس طرح راشد کا ذہن خدا اور ''ملّا'' کو بے عمل ہونے کی مشترک صفت میں ایک ہی مرکز پر لے آتا ہے۔

صبح ہوتے ہی لوگوں کا ہجوم تلاش معاش میں نکل پڑتا ہے۔ راشد ہجوم کی تصویر کشی اس طرح کرتے ہیں۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کر سرِ شام نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کر ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے!
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں!

اس میں راشد ہجوم کی بعض خصوصیات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ یہ آبادی مفلس اور بیمار لوگوں سے اَٹی پڑی ہے۔ ان میں خودی اور عزّت نفس تو ہے لیکن بہت ہی کم ہے۔ یہی وجہ ہے یہ ہجوم اپنے اوپر ہونے والے تمام ظلم و جبر کو سہتا اور برداشت کرتا رہتا ہے مگر اس ظلم کے خلاف کبھی آواز نہیں اُٹھاتا۔ گویا پورا معاشرہ بالکل بے حس ہو چکا ہے اور یہ بے حسی افراد کی ذات میں اتنی دور تک پھیل گئی ہے کہ پچھلے تین سو سال سے کوئی بھی آواز اور کوئی کاوش اسے حرکت میں نہیں لا سکی ہے۔

نظم کے اس حصے میں بھی راشد نے اقبال کی روایت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے لفظ ''خودی'' کا استعمال کیا ہے۔ نظم کے آخر میں راوی خود کو لوگوں کے ہجوم میں رکھ کر اپنے شب و روز کا تجزیہ کرتا ہے۔ یہاں اس کی اور اجتماع کی حالت میں کوئی فرق نہیں۔

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
چرخ گرداں ہے جہاں
پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
بے بسی میری ذرا دیکھ کہ میں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچے میں سے پھر جھانکتا ہوں
جب انھیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے!

نظم کے موضوع کی اجمالی وضاحت کا ذکر کرتے ہوئے آغا عبدالحمید کو راشد نے ایک خط میں لکھا:

''مختصراً اس نظم سے میرا عندیہ یہ ہے کہ میناروں کی رفعت ہماری گزری ہوئی عظمت کا نشان سہی۔ فطرت انھیں ہر صبح چومتی سہی۔ لیکن انھیں کے نیچے ایک نہاں خانوں کا باشندہ پڑا ہے جو ہماری گزشتہ تین سو سال کی ذلّت کا جیتا جاگتا نشان ہے۔ شاید ایک حد تک اس باعث بھی۔ بازار میں لوگوں کے سیل کے سیل آتے جاتے ہیں۔ ان میں ہر شخص کے اندر خودی ہے لیکن ناتواں۔ اس میں وہ تیزی اور تندی نہیں جو انقلاب کی آگ کو بھڑکا سکے۔ کیوں کہ

یہ سب (اور ان کی طرح میں بھی) پیٹ کے چکّر میں مبتلا ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس ذلّت کا ابھی تک کوئی مداوا نہیں۔ جس بے بسی سے ہر صبح شروع ہوتی ہے اسی بے بسی کے ساتھ شام ہو جاتی ہے۔ دنیا ایک گھومتا ہوا چکر ہے (چرخ گرداں ہے جہاں) اور ہم اس چکّر میں مبتلا۔''[1]

اس توضیح میں راشد کی تمنّا کے معنی بھی سامنے آگئے۔ ''مینار'' گزری ہوئی عظمت رفتہ کا نشان ہے اور راوی اسی عظمت، ترقی اور بالادستی کا تمنائی ہے۔ اب اگر غور کریں تو اس نظم میں راشد کا مسئلہ علامہ اقبال کے فکری مسائل سے مربوط ہو جاتا ہے۔ دونوں مشرق اور خصوصاً عالم اسلام کی زبوں حالی سے رنجیدہ خاطر ہیں۔ وہ اسے ترقی اور عظمت کی ارفع ترین سطح پر دیکھنا چاہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اقبال ایک نظامِ فکر رکھتے ہیں اور خواہش کرتے ہیں کہ لوگ اسے قبول کرلیں کیوں کہ پریشانی اور مسائل کا حل ان کے نزدیک اُن افکار ونظریات کے اطلاق سے ممکن ہے۔

راشد کے پاس کوئی فکری نظام تو نہیں ہے البتہ تمنّا ان کی بھی یہی ہے کہ قوم خستگی و درماندگی سے نکل کر پھر سے زندگی میں اعلیٰ ترین مرتبہ پر فائز ہو جائے۔

''اجنبی عورت'' ایک سیاسی اور معاشرتی نظم ہے۔ اس میں راشد ایشیا/مشرق کے حالات کو ایک غیر ملکی خاتون کی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم کا راوی ایک عورت ہے جس کا تعلق مغرب سے ہے۔ یہ بات نظم کی ابتدا اور آخر کے تین مصرعوں سے طے ہو جاتی ہے ؎

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رومان نہیں
....
آج ہم کو جن تمنّاؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں

ایشیا میں داخل ہونے سے پہلے تک اجنبی عورت نے اس خطے کے متعلق ایک خواب/تصور باندھ رکھا تھا اور اس خواب کی کشش ہی اُسے یہاں لے آتی ہے، لیکن اسے اپنے خوابوں کی حقیقت نہیں ملتی۔

---
[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۳۸

اجنبی عورت نے ایشیا کے حوالے سے جو خواب دیکھا تھا اس کا اظہار نظم کے ذیل مصرعوں میں ہوا ہے ۔

کاش اک دیوارِ ظلم

میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!

....

کاش اک دیوارِ رنگ

میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!

انھیں دو بنیادی خیالات یعنی ''دیوارِ ظلم'' اور ''دیوارِ رنگ'' پر شاعر نے نظم کی تعمیر کی ہے۔ نظم کی باقی تمام تصویریں اسی مرکزی خیال کی تابع ہیں۔

اجنبی عورت ایک خوش حال اور شاداب زندگی کا خیال لے کر ایشیا آتی ہے۔ ایک ایسا خطۂ ارض جو ظلم و جبر اور انتشار کی کیفیت سے پاک ہے، جہاں زندگی آسودہ اور نشاط آگیں ہے۔ انسان میں بحیثیت انسان کے کوئی تفریق نہیں۔ لوگ ایک دوسرے سے نفرت نہیں کرتے۔ انسانی سطح پر ان کی فکر محدود نہیں ہے بلکہ دنیا کے تمام انسانوں کے لیے اُن میں محبت، احترام اور عزّت کا جذبہ ہے۔ لیکن ایشیا پہنچنے اور یہاں کے حالات دیکھنے کے بعد اجنبی عورت کو بہت مایوسی اور افسوس ہوتا ہے۔ کیوں کہ ہر طرف اُسے تباہی و بربادی کے نشان ملتے ہیں۔ بربادی اور تخریب کاری کا یہ رقص اس کی اپنی قوم اور خطے کے لوگوں نے کیا تھا۔ چنانچہ وہ دیکھتی ہے کہ مغربی استبداد اور ظلم و جبر کی وجہ سے ایشیائی افراد، مغربی خطے اور مغربی قوم کے ہر فرد سے نفرت کرنے لگے ہیں۔ مغرب کا ظلم و جبر، نتیجتاً ایشیا کی تباہی اور اجنبی عورت کی خواہش کو راشد نے ایک ساتھ پیش کیا ہے ۔

کاش اک دیوارِ ظلم

میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!

یہ عمارات قدیم

یہ خیاباں، یہ چمن، یہ لالہ زار

چاندنی میں نوحہ خواں

اجنبی کے دست غارت گر سے ہیں

نظم کے دوسرے حصے میں راشد ایشیا کی اجتماعی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔

یہ سیہ پیکر برہنہ راہ رو
یہ گھروں میں خوبصورت عورتوں کا زہر خند
یہ گزرگاہوں پہ دیوآسا جواں
جن کی آنکھوں میں گرسنہ آرزوؤں کی لپک
مشتعل، بے باک مزدوروں کا سیلابِ عظیم!

ہر طرف راستے پر بھوکے ننگے لوگ دکھائی دیتے ہیں، جن کی آرزوئیں تشنہ ہیں۔ عورتیں ہیں کہ اپنی بدحال سے گھروں میں بے ساختہ ہنسی کی نعمت سے محروم ہیں۔ ایک طرف بے خوف مزدوروں کا سیلاب ہے جو اپنے استحصال سے، اپنے حاکم پر بھڑک اُٹھا ہے۔ یہ پورا معاشرہ بلکہ پورا ارض مشرق اپنی ناگفتہ بہ حالت سے پریشان ہے اور ان لوگوں پر برافروختہ ہے جو سیاسی طور پر ان کی موجودہ حالت کے ذمہ دار ہیں۔

آخر میں اجنبی عورت اپنے نادیدہ، مبہم خوف کا اظہار کرتی ہے۔ وہ دیکھتی ہے کہ اپنی جن تمناؤں (انسان کے درمیان ''دیوارِظلم'' اور ''دیوارِرنگ'' کا فرق مٹ جانے کی تمنا) کی حرمت کے لیے اُسے خود اپنے ملک اور مغربی دنیا میں، دشمن عناصر کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے، مشرقی زندگی میں سرے سے اس کا وجود ہی نہیں ہے۔

آج ہم کو جن تمناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشاں تک بھی نہیں!

یہ ایک افسوس ناک بے خبری ہے کہ مظلوم کو اپنی واقعی صورت حال معلوم ہی نہیں اور جو لوگ اس صورت حال کے خلاف نبرد آزما ہیں انھیں اب گویا دوطرفہ معرکے کا سامنا ہے کہ وہ ایک طرف تو پس ماندہ عوام کو ان کی حالت کے ذمہ دار اسباب سے واقف کرائیں اور دوسری طرف اس صورت حال کے لیے ذمہ دار طاقتوں کا مقابلہ کریں۔ اس نظم میں راشد نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اور ظلم و جبر کی تصویر پیش کر کے اس کے خلاف جو احتجاج کیا ہے وہ پوری طرح ترقی پسند نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتا ہے۔ پھر بھی انھیں ترقی پسندوں کی جانب سے تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ راشد اس بات سے دل برداشتہ تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''میرے لیے یہ تسلیم کرنا ہمیشہ مشکل رہا ہے کہ ترقی پسندوں کو میری نظموں میں اجنبی حکومت یا استعمار کے خلاف آواز کیوں نہیں سنائی دی۔ یا مذہبی ریاکاری، آمریت اور معاشرتی اور جذباتی پابندیوں کے خلاف میرے شدید ردّعمل کو انھوں نے کیوں نہیں محسوس کیا، جب کہ اس قسم کے سب افکار انھیں ہمیشہ عزیز رہے ہیں اور بعض مسائل پر میرا نقطۂ نظر ان کے اپنے اندیشوں اور ارمانوں سے بہت دور بھی نہیں۔''[1]

راشد کی بعض نظموں کا موضوع خود ''فنونِ لطیفہ'' ہیں۔ ''ماورا'' میں اس نوع کی تین نظمیں شامل ہیں۔ ''شاعر کا ماضی، خواب آوارہ'' اور ''رقص''۔

پہلی نظم میں راشد نے فن شاعری کو موضوع بنایا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ شاعری/فن ماضی یا تاریخ کی ناقابلِ حصول جذباتی اور مادّی صورتوں کے مقابلے میں ایک توانا، فرحت بخش اور زندگی کی حرارت سے معمور وسیلہ ہے جس سے فرد اپنے وجود کے لیے گرمی اور روشنی حاصل کرسکتا ہے۔

دوسری نظم ''خواب آوارہ'' میں فن اور اس کی تمام انواع کو راشد ایک حجاب کہتے ہیں یعنی فنونِ لطیفہ ایک پردہ یا نقاب ہے جس میں فن کار اپنے مقصود کو چھپا کر پیش کرتا ہے۔ اگر چہ اس کی یہ بھی خواہش ہوتی ہے کہ وہ حقیقت یا مجاز کی جن صورتوں کا جمالیاتی تصور رکھتا ہے، وہ مادّی شکل میں آشکار ہوں۔

جب کوئی فن کار حقیقت اور ماورائے حقیقت کو فن میں پیش کرتا ہے تو اس کی بعض وجوہات ہوتی ہیں۔ ایک سامنے کی وجہ تو یہی ہے کہ وہ کسی صورت حال کو جس مثالی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے اگر وہ ناپید ہے یا مادّی صورت میں اس کے اظہار کا امکان نہیں ہے تو اپنے متخیلہ سے وہ فن میں ویسی ہی ایک کائنات خلق کرلیتا ہے۔ دوسرے یہ کہ بعض صداقتیں ایسی ہوتی ہیں جو قومی، ملکی یا عام انسانی زندگی کے لیے خطرناک ہوتی ہیں لیکن ان کا علم افراد/اجتماع کو نہیں ہوتا یا پھر یہ کہ سیاسی جبر کے خوف سے انفرادی/اجتماعی طور پر لوگ اُس کے خلاف اپنی نفرت اور ردّعمل کا اظہار کرنے کی ہمت نہیں رکھتے، شاعر کی بصیرت ان تمام چیزوں کو دیکھتی ہے اور ان کے خلاف اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کرتی ہے، لیکن اظہار کی صورت عموماً براہ راست نہیں ہوتی۔ شاعر اپنے مقصود پر ابہام کا پردہ ڈال دیتا ہے۔ اور یہ ابہام شاعری میں فنی وسائل کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح مقصود کی ترسیل بھی ہوجاتی ہے اور محاسن شعری سے کلام میں لطف بھی پیدا ہوجاتا ہے۔

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۸

آخری وجہ یہ ہے کہ کلام میں معنی خیزی کے لیے ابہام/ دوسرے لفظوں میں حجاب کو ہماری شعری روایت میں ہمیشہ تحسین کی نظروں سے دیکھا گیا ہے۔ چنانچہ شاعری کی تنقید میں معنی کے سرچشموں اور اس کی ترسیل کے لوازم میں استعارہ، تلمیح، علامت، کنایہ اور مجاز کی دیگر صورتوں کو اہمیت دی گئی۔ شعری اظہار میں وسائل اظہار کی اس خصوصیت کے سبب راشد کو یہ وسائل ''پردہ'' معلوم ہوتے ہیں۔

نظم ''رقص'' میں فن کو ایک پناہ گاہ کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ فن کو مامن سمجھنے والے یہ وہ لوگ ہیں جو اپنی موجودہ زندگی کے شدائد کا مقابلہ کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔

پچھلے مباحث میں اس نظم کا تفصیلی ذکر آ چکا اور فن کے سلسلے میں راشد کے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت بھی کر دی گئی جو انھوں نے اس نظم کے حوالے سے ایک خط میں بیان کی ہے۔

نظم ''شاعر کا ماضی'' میں اگرچہ پورا تاثر رومانی زندگی کا ہے لیکن اس رومانیت کے متوازی راشد نے فن شاعری کو ماضی/ تاریخ کے مقابلے میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے اور یہ دریافت کیا ہے کہ ماضی وقت کا ایک بے جان اور غیر متحرک وقفہ ہے جس سے مستقبل میں استفادہ ممکن نہیں ہے۔ البتہ شاعری ماضی/ تاریخ کے اس جبر سے آزاد ہے کہ یہ جن مادّی اور غیر مادّی صورتوں کی زائیدہ ہوتی ہے، وہ امتداد زمانہ کے سبب اگر ختم بھی ہو جائیں تو اُن سے ماورا شاعری جذبات واحساسات اور فکر کی اُسی تجلّی کے ساتھ قائم رہتی ہے۔ ماضی کے سکوت، سپاٹ پن اور لاحاصلی کے علی الرغم شاعری/فن میں جذبات واحساسات کا ایک وفور ہوتا ہے اس میں تحرک، فرحت اور شادابی کی صفت ہوتی ہے اور فکر کو انگیز کرنے اور زندگی کو حرارت بخشنے کی صلاحیت ہوتی ہے، جو فرد کے لیے توانائی اور تازگی کا ذریعہ ہے۔

نظم کا راوی جو ایک شاعر ہے، گزشتہ زندگی کے رومانی لمحات کو یاد کرتا ہے اور اسی حوالے سے شاعری/ فن پر بھی اپنے خیالات کا بالواسطہ اظہار کرتا ہے۔ جن چیزوں نے اسے شعر گوئی کی طرف مائل کیا اور تحریک دی، ان میں 'جوانی اور عشق' اہم ہیں۔ زندگی کے انھیں دو پہلوؤں کے بیان سے شاعر نے ماضی کی تفصیل مرتب کی ہے۔

یہ شب ہائے گزشتہ کے جنوں انگیز افسانے
یہ آوارہ پریشاں زمزمے ساز جوانی کے
یہ میری عشرت برباد کی بے باک تصویریں
یہ آئینے مرے شوریدہ آغاز جوانی کے

یہ اک رنگیں غزل لیلیٰ کی زلفوں کی ستائش میں
یہ تعریفیں سلیمیٰ کی فسوں پرور نگاہوں کی
یہ جذبے سے بھرا اظہار شیریں کی محبت کا
یہ اک گزری کہانی آنسوؤں کی اور آہوں کی

یہ رومانی لمحات اور کیفیات راوی نے اپنی شاعری میں محفوظ کر لیے ہیں، اس طرح کہ اپنی تخلیقی قوت سے ان میں درد ولذّت، جذب وشوق، جنوں خیزی، شوریدہ سری اور زندگی کی بے ربطی کو اپنی جمالیاتی صفات کے ساتھ ازسرِنو خلق کر لیا ہے۔ لہٰذا راوی کو جب اپنے ماضی میں گہرے سناٹے اور سکوت کی فضا تکلیف دیتی ہے ع مرے عہد گزشتہ پر سکوت مرگ طاری ہے؛ تو وہ اپنی شاعری کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اس سے اپنے وجود کے لیے روشنی حاصل کرتا ہے۔

مرے شعرو، مرے ''فردوس گم گشتہ'' کے نظارو
ابھی تک ہے دیار روح میں اک روشنی تم سے
کہ میں حسن ومحبت پر لٹانے کے لیے تم کو
اُڑا لایا تھا جا کر محفل مہتاب وانجم سے

یہ ''فردوس گم گشتہ'' شاعر کا وہ خوب صورت ماضی ہے جس میں اس کی محبوبائیں 'لیلیٰ، سلیمیٰ اور شیریں' اس کے ساتھ تھیں اور جن کا وجود اُسے جذباتی اور روحانی تسکین دیتا تھا۔ جس میں اس کی وحشت، آوارگی اور شوخیِ عمل کے لمحات تھے، جن کی اب محض تصویریں باقی ہیں۔ شاعری ان تصویروں اور محبوباؤں میں روح پھونک کر انھیں دوبارہ زندہ کر دیتی ہے۔

فن کے بارے میں راشد کی دوسری نظم ''خواب آوارہ'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں راشد نے فن کی تمام انواع رقص، مصوّری، شاعری، تمثیل/ ڈراما اور موسیقی کو موضوع بنا کر ان کے تخلیقی محرک تلاش کرتے ہیں۔ راشد کے نزدیک ہر فن پارے کا محرک دراصل وہ خواب ہے جو فن کار دیکھتا ہے اور فن کے وجود کا باعث بھی یہی ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ ایک فن کار کا رویاء دوسرے فن کار کے رویاء سے مختلف ہو لیکن ان کے حسین وجمیل ہونے میں کوئی شک نہیں ہے۔ حسن کی تخلیق ہی تمام فنون کی مشترک اور بنیادی قدر ہے۔ چنانچہ مصوّری ہو کہ شاعری، رقص ہو کہ تمثیل یا پھر موسیقی، سب ایک حسین خواب کی تعبیریں ہیں۔

اس نظم میں راوی کو اس کا ''ذوق تماشا'' جو ظاہر ہے اس کا تخلیقی وجدان ہے، فن کے مختلف مراکز کی طرف لے جاتا ہے۔ وہ تصویر خانے میں پہنچتا ہے تو وہاں خطوط اور رنگوں کی آمیزش سے پیدا کیے گئے پیکروں کو دیکھتا ہے۔ رقص گاہوں میں جاتا ہے تو رقصاں لوگوں کے اعضا کی جنبش سے نکلتے ہوئے آہنگ کا ادراک کرتا ہے۔ شاعری اور ادب کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو مشرق و مغرب کی شعری روایتوں کا جائزہ لیتے ہوئے حافظؔ و خیامؔ اور آسکر وائلڈؔ کی تخلیقات میں غوطہ زنی کرتا ہے۔ یہ ذوقِ دید راوی کو جب ڈراما/تمثیل کی کائنات میں لے جاتا ہے تو وہ تھیٹر اور سینما میں رونما ہونے والے کرداروں کے اعمال اور حرکات و سکنات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اسی طرح موسیقی پر کان دھرتا ہے تو اس میں سے پھوٹتے ہوئے نغمے کا زیر و بم اور اس کی کشش اسے اپنی جانب کھینچتی ہے۔ راوی مذکورہ تمام فنون میں جب ان کے محرکات اور حسن و دلکشی کے راز کو تلاش کرنے کی سعی کرتا ہے تو اسے ایک ہی تخلیقی قوت ''خواب حسیں/رویائے حسیں'' کی صورت میں نظر آتی ہے ۔

مجھے ذوق تماشا لے گیا تصویر خانوں میں
دکھائے حسن کاروں کے نقوش آتشیں مجھ کو
اور ان نقشوں کے محرابی خطوں میں اور رنگوں میں
نظر آیا ہمیشہ ایک رویائے حسیں مجھ کو

یہ ''رویائے حسیں'' وہ تخلیقی پیکر اور آفاقی حسن ہے جو مشترک طور پر ہر فن کار کی ملکیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راوی جب فن کی مختلف شکلوں میں غور کرتا اور ان کا مشاہدہ کرتا ہے تو ہر جگہ اسے ایک ہی ''خواب'' دکھائی دیتا ہے۔

خواب سیمیں/رویائے حسیں کو راوی جب صرف فن کی دنیا میں دیکھتا ہے تو وہ سوچتا اور خود سے سوال کرتا ہے کہ آخر یہ خواب جس کی جستجو اسے آوارہ رکھتی ہے اور جس کا تصور اسے دیوانہ بنا دیتا کیوں خیال اور رومان کی دنیا میں رہتا ہے۔ کیوں مادّی صورتوں میں ظاہر نہ ہو کر فن کے حجاب میں ہی رہتا ہے ۔

مگر یہ خواب کیوں رہتا ہے افسانوں کی دنیا میں
حقیقت سے بہت دور، اور رومانوں کی دنیا میں
چھپا رہتا ہے رقص و نغمہ کے سنگیں حجابوں میں
ملا رہتا ہے نقاشوں کے بے تعبیر خوابوں میں

یہاں راشد خواب کو حقیقت میں دیکھنے کی خواہش کرتے ہیں۔ ترقی پسند شاعری میں اس قسم کی فکری شاعری کثرت سے ملتی ہے۔ راشد جب خواب کو مادّی صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں تو ان کی فکر ترقی پسند تصور سے متاثر اور اس کی ترجمان نظر آتی ہے۔ جب کہ خواب اور حقیقت دو متضاد چیزیں/صورتیں ہیں جن کی موجودگی (Presence) کا عرصہ بھی الگ ہے۔ ایک کا وجود مادّے میں ہے تو دوسرے کا انسانی لاشعور/متخیلہ میں۔ پھر خواب اور حقیقت کے مابین جو علاقہ ہے وہ تعبیراتی ہے، اور تعبیر کی حقیقت خواب کی حقیقت سے یقیناً مختلف ہوتی ہے۔ یعنی خواب کی حقیقت کا مادّی حقیقت میں من وعن ظاہر ہونا ضروری نہیں۔ چنانچہ خواب میں دیکھی گئی حقیقت کو گرفت میں لانے کا اگر کوئی ذریعہ/طریقہ ہے تو وہ 'فن' ہے، کیوں کہ فن میں ہی ایسی صلاحیت اور وسعت ہے کہ یہ تخیلی وتصوراتی پیکر کو خود میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس طرح خواب کی حقیقتیں فن کے حجاب میں ہی رہتی ہیں اور اسی سے اپنا اظہار کرتی ہیں۔

نظم کے آخر میں راوی خواہش کرتا ہے ۔

مرا جی چاہتا ہے ایک دن اس خواب سیمیں کو
حجابِ فن ورقص ونغمہ سے آزاد کر ڈالوں
ابھی تک یہ گریزاں ہے محبت کی نگاہوں سے
اسے اک پیکرِ انسان میں آباد کر ڈالوں

راوی کی یہ خواہش ایک استبعادی صورت حال کو جنم دیتی ہے کیوں کہ فن میں تخیل کی جن صورتوں کا اظہار کیا جاسکتا اُسے مادّی حقیقت کا روپ دینا یا اُسے روزمرّہ کی ہماری موجودہ زندگی میں حاصل کر پانا ممکن نہیں۔

○

''ایران میں اجنبی'' کا دوسرا ایڈیشن شائع کرتے ہوئے راشد نے جو دیباچہ قلم بند کیا اس میں ایک جگہ انھوں نے لکھا:

> ''جب ''ایران میں اجنبی'' کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا تھا تو وہ گویا ''ماورا'' ہی کی توسیع کی حیثیت رکھتا تھا۔ ''ماورا'' کے ذریعے نہ صرف ہیئت کے بعض نئے تجربات کی ابتدا ہوئی بلکہ انسان اور اشیا کے نئے رشتوں کو تلاش کرنے کی کوشش بھی کی گئی، جو طبعاً قدیم شاعری کے

مقررہ رشتوں سے مختلف تھے۔''ایران میں اجنبی'' میں ان رشتوں کی تلاش نے حالات
کے تقاضوں کے تحت ایک نئی وسعت یا نیا بعد پایا تھا۔''[1]

''ایران میں اجنبی'' اور ''ماورا'' کے درمیان شعری تجربے کا فرق اور نظموں کے محرکات کے واسطے سے راشد نے یہاں جو بات کہی ہے، ایسا نہیں کہ وہ صرف پہلی اشاعت تک موجود تھی۔ یا یہ کہ ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کے مابین جس ''توسیعی'' رشتے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، دوسری اشاعت میں وہ حرف غلط کی مانند مٹ گیا یا مٹا دیا گیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ''ایران میں اجنبی'' کی دوسری اشاعت (۱۹۶۹ء) میں راشد نے نظموں کی ترتیب میں جو اُلٹ پھیر کی اس سے دونوں مجموعوں کا فکری اور موضوعاتی رشتہ پہلے سے زیادہ مربوط اور مستحکم صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔ البتہ زاویۂ نظر اور ترجیحات کا نقطہ جو ''ماورا'' میں جنس پر مرکوز تھا، کھسک کر موجودہ سیاست، اقتصادی زندگی، اجتماعی پستی اور محکومیت کے احساس کی جانب چلا آتا ہے۔ تبدیلی کا یہ شعور ''ماورا'' کے آخری حصے سے نمایاں ہونے لگتا ہے۔

''ایران میں اجنبی'' میں ''ماورا'' کی تخلیقات کی طرح عشق/جنس کا پہلو موجود ہے لیکن یہ مجموعے کی ابتدائی نظمیں ہیں اور ان کی تعداد چار چھ سے زیادہ نہیں ہے۔ ان نظموں میں جنسی تشنگی اور نفسیاتی کرب کی وہ شدت نہیں ہے اور نہ ہی یہ ان حالات اور خواہشات کے تابع ہیں جو ہمیں ''ماورا'' میں دکھائی دیتی ہیں۔ یہاں نئے تقاضے اور حالات میں نئے محرکات بھی پیدا ہوئے ہیں۔ چنانچہ جنس کا موضوع بھی ایک نئی حسیّت کے ساتھ رونما ہوا ہے۔

رومان پسندی جو راشد کو اپنے عہد کی شعری روایت اور اختر شیرانی سے بطور خاص ملی تھی اور جس نے ذہنی آسودگی کے لیے فرد کو ہمیشہ تصوراتی اور تخیلی کائنات کی طرف مائل اور آمادہ کیا تھا اس کا عکس دوسرے مجموعہ میں تقریباً معدوم ہے۔

البتہ یہاں راشد کی سیاسی بصیرت اور معاشرتی شعور پہلے سے زیادہ روشن، پختہ اور دوررَس معلوم ہوتا ہے۔ ایشیا پر مغرب کی سیاسی برتری کے ساتھ اس پر اقتصادی اور معاشرتی جبر کی صورتوں کو نہ صرف راشد دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں بلکہ ان کے فکری حل کے لیے وہ کوشش بھی کرتے ہیں۔ وہ ایشیا کے مسائل کا تدارک اس کرۂ ارض پر بسنے والی آبادی کی خودمختاری اور آزادی میں دیکھتے ہیں اور اس کے لیے

---

[1] ایران میں اجنبی (دیباچہ طبع دوم۔ ص:۱

افراد/اجتماع کو انھوں نے جدوجہد پر آمادہ کیا ہے۔ مجبوری، محکومی اور مظلومی کے احساس نے راشد کی تخلیقی شخصیت میں جذباتیت اور غصہ کی تندی پیدا کردی ہے جس سے اکثر ردِّعمل کے اظہار میں ان کا لہجہ شدت اور بلند آہنگی اختیار کرلیتا ہے۔

نئی ترتیب میں راشد نے جب ''ایران میں اجنبی'' کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا تو اس میں پہلی نظم ''شباب گریزاں'' رکھی۔ حالاں کہ پہلی اشاعت میں یہ نظم ''ایران میں اجنبی'' کے ذیل میں لکھے گئے ابتدائی تیرہ قطعوں کے بعد آنے والی نظموں کے درمیان میں ہے۔ یہ ایک سادہ سی عشقیہ نظم ہے جس میں راوی عورت سے ربط صرف اس لیے چاہتا ہے کہ گریز پا زندگی میں وہ اپنے آپ کو فریب شباب کے احساس سے تازہ اور توانا رکھ سکے۔ نظم کی ابتدا مایوسی کی اس کیفیت سے ہوتی ہے ۔

مۓ تازہ و ناب حاصل نہیں ہے

تو کرلوں گا دردتہہ جام پی کر گزارا

راوی جو ایک پختہ کار شخص ہے، نفسیاتی طور پر اپنی بڑھتی عمر کے متعلق کافی فکر مند ہے۔ شباب کی بادپیائی اور زوالِ عمر کے احساس کو کم کرنے کے لیے اس نے عشق/جنس کی طرف قدم بڑھایا ہے۔ راوی کی طبیعت میں ''ماورا'' کی جنسی نظموں کے افراد کی طرح ہیجانی اور اضطراری کیفیت کے بجائے ایک قسم کا ٹھہراؤ اور سکون ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاید راوی جنس کی آسودگی سے محروم نہیں رہا ہے۔ اس وقت جب کہ وہ جنس کی طرف مائل ہوا ہے تو اُس کی خواہش محض یہ نہیں ہے کہ اس کا ربط ایک نسائی پیکر سے ہو جائے۔ اس میں یہ تخصیص بھی ہے کہ وہ پیکر ''مۓ ناب'' ہو جس کا شباب خود اس میں تر و تازگی اور شباب کا احساس پیدا کردے۔ راوی جانتا ہے کہ یہ ایک خودفریب خیال ہے لیکن وہ اسی خودفریبی میں جینا چاہتا ہے کہ یہ فریب اس کی ذہنی تلخی کو کم کرتا ہے ۔

یہ شام دلآویز تو اک بہانہ ہے،

اک کوشش ناتواں ہے

شباب گریزاں کو جاتے ہوئے روکنے کی

راوی اس حقیقت سے بھی واقف ہے کہ اعضا پر جمی وقت کی گرد، جس نے اس کے جسم کے خط و خال دُھندلا دیے ہیں، اس پر رنگ و نور کی دوبارہ بارش ممکن نہیں ہے ۔

یہ سچ ہے وہ تصویر

جس کے سبھی رنگ دُھندلا گئے ہوں

نئے رنگ اس میں بھرے کون لاکر

نئے رنگ لائے کہاں سے؟

ان سچائیوں سے آگاہ ہونے کے باوجود وہ ایک نوعمر عورت سے تعلق پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ راوی اس میں ناکام رہتا ہے اور اُسے اپنے نفسیاتی کرب کے ساتھ نسوانی کردار کا یہ طنز بھی گوارا کرنا پڑتا ہے۔

مجھے ایک نورَس کلی نے

یہ طعنہ دیا تھا:

تری عمر کا یہ تقاضا ہے

تو ایسے پھولوں کا بھونرا بنے

جن میں دو چار دن کی مہک رہ گئی ہو۔

''نورَس کلی'' کے برملا طنز وطعن کے جواب میں راوی کا طنز کم گہرا نہیں ہے۔

ترے آسماں کا،

میں اک تازہ وارد ستارہ سہی،

جانتا ہوں کہ اس آسماں پر

بہت چاند، سورج، ستارے اُبھر کر

جو اک بار ڈوبے ہیں تو اُبھرے نہیں ہیں

فراموش گاری کے نیلے افق سے

یہ ضرب بہت ہی دیرپا اور دوررَس ہے مگر راوی کا لہجہ اتنا دھیما، سنجیدہ اور متین ہے کہ اس سے سرسری گزرتے ہوئے طنز کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ لہجہ کی یہ انفرادیت دونوں کرداروں کی عمروں کا فرق ہے اور راشد نے اس فرق کو بڑے کمال اور چابکدستی سے نمایاں کیا ہے۔

نظم کا آغاز مایوسی کی جس کیفیت سے ہوتا ہے، اختتام بھی اسی افسردگی پر ہے۔

ہوں اک تازہ وارد مصیبت کا مارا

میں کرلوں گا درد تہہ جام پی کر گزارا

گویا راوی کی خواہش تشنہ ہی رہی اور وہ اپنے ذہنی ونفسیاتی کرب کا علاج نہ کرسکا۔

''حیلہ ساز'' ایک سادہ سی، بیانیہ نظم ہے۔ اس میں راشد نے نظم کے راوی اور اس کی محبوبہ کے درمیان رشتوں کی شکست وریخت کو موضوع بنایا ہے اور راوی کی موجودہ دلی کیفیت کو ماضی کی یادوں/ واقعے کے پس منظر میں بیان کیا ہے۔

''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کے تعلق سے یہ بات اہم ہے کہ اس میں اکثر تنہائی کا شدید احساس ملتا ہے، اور یہی تنہائی/ اکیلا پن راوی کو عورت کی طرف لے جاتا ہے جس سے کبھی جذباتی اور کبھی جسمانی تعلق قائم کر کے وہ اس احساس کو کم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ''حیلہ ساز'' میں راوی جس جگہ بھی ہے تنہا رہ رہا ہے۔ یہاں اسے شدید تنہائی کا احساس ہوتا ہے جسے کم کرنے کے لیے ایک عورت کو ساتھ لے آتا ہے۔ یہ عورت نہ اس کی بیوی ہے اور نہ ہی محبوبہ، مگر بالآخر اس سے راوی کا جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے، آخر میں بوجوہ جب دونوں کے روابط ٹوٹ جاتے ہیں تو یہ چیز راوی کو پریشان کرتی ہے۔

راوی اس آخری لمحے اور واقعے کو یاد کرتا ہے جب محبوبہ سے اس کی آخری ملاقات ہوئی تھی اور اس کے بعد وہ کبھی نہیں ملے۔ راوی اور اس کی محبوبہ میں جو آخری مکالمہ ہوا اس سے دونوں کے الگ ہونے کی اصل وجہ معلوم ہو جاتی ہے۔ درحقیقت آپسی رشتوں میں ایک دوسرے پر جو اعتماد ہونا چاہیے وہ عورت کو اب راوی کی ذات پر نہیں رہا۔ راوی نے یہ غلطی بلکہ جرم کیا کہ ایک دوسری عورت سے تعلقات پیدا کر لیے۔ یہ بے وفائی عورت کب برداشت کرسکتی ہے، خیر عورت ہی کیا مرد کب برداشت کرسکا ہے؟ راوی کی محبوبہ اس پر بے وفائی کا الزام لگاتی ہے۔ راوی خود بھی تسلیم کرتا ہے کہ اس نے بے وفائی کی ہے۔

''تجھے اے جان، میری بے وفائی کا ہے غم اب بھی؟''

مگر وہ اس واردات کو اپنے تجربے کا نام دے کر محبوبہ کی خفگی کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کے ہر الزام کے جواب اور اپنی بے گناہی کے ثبوت میں وہ مختلف دلیلیں اور شہادتیں لاتا ہے۔

''محبت اس بھکارن سے؟

''وہ بے شک خوب صورت تھی،

''مگر اس سے محبت، آہ ناممکن!

''محبت گوشت کے اس کہنہ وفرسودہ پیکر سے؟

''ہوس نا کی؟'' ''میں اک بوسے کا مجرم ہوں

''فقط اک تجربہ منظور تھا مجھ کو

''کہ آیا مفلسی کتنا گرا دیتی ہے انساں کو!''

مگر یہ سب خود ساختہ بہانے تھے جو محبوبہ کو راضی کرنے اور منانے کے لیے تھے۔ یہ ایک پیچیدہ صورت حال ہے۔ مفلسی میں اخلاقی زوال کی پیمائش کا یہ طریقہ صرف مفلس کی معاشی ضرورت کے متعلق صحیح نہیں بتاتا۔ یہ اس امتحان لینے والے کے اخلاقی زوال کا بھی اشارہ ہے۔ یہ اگر اپنے محبوب سے بے وفائی اور ہوس پرستی نہ بھی ہو تو یہ نظم کے راوی کے اخلاقی زوال کی انتہائی افسوس ناک تصویر ہے۔ غنیمت ہے کہ راوی کو اپنے دلائل خود حیلہ سازی معلوم ہوتے ہیں۔ اب جب کہ وہ سامنے نہیں ہے حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے راوی اپنی ساری دلیلوں کو ''حیلہ سازی'' کہتا ہے۔

نہ آیا اعتماد اس کو مری اس حیلہ سازی پر،

بالآخر دونوں کی راہیں جدا ہو جاتی ہیں۔ عورت جو شاید راوی کی محبوبہ تھی افسردگی اور بے بسی میں نہایت دل سوزی کے ساتھ اسے چھوڑنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ ظاہر ہے یہ اس کے لیے ایک مشکل مرحلہ تھا جس کا اظہار نظم میں ہوا ہے۔

رات کی تاریکی میں جب ہر طرف خاموشی اور سناٹا ہوتا ہے تو راوی ماضی میں کھو جاتا ہے۔ اُسے وہ عورت/محبوبہ یادوں کے دریچے پہ دستک دیتی دکھائی دیتی ہے جس کی آنکھوں سے وہی بے بسی ٹپکتی، اور جس کے لب سے وہی شکوے پھوٹتے سنائی دیتے ہیں۔

زمانے بھر پہ تاریکی سی چھائی ہے

مگر وہ یاد کے روزن سے آتی ہے نظر اب بھی

مجھے بھولی نہیں وہ بے بسی اس کی نگاہوں کی

اور اس کی آخری باتیں ہیں یاد اب تک!

اور جب یادِ ماضی عذاب کی شکل اختیار کر لیتی ہے تو ایک نئے ''افق'' کی تلاش کا آغاز ہوتا ہے تا کہ عذاب کے بار کو اُتارا جا سکے یا پھر یہ بھی اپنی ''ہوس'' کا ایک حیلہ ہے؟

مگر میں اس لیے تازہ افق کی جستجو میں ہوں

کہ اس کی یاد تک روپوش ہو جائے؟

نظم کے یہ آخری مصرعے ہیں اور ان میں بھی دوسرے مصرع کے آخر میں لگا سوالیہ نشان اس شک/سوال کی حقیقت کو نمایاں کرتا ہے کہ ''تازہ افق'' کی تلاش یادوں کو روپوش کرنے کے لیے ہے یا نہیں۔ یہ بھی ایک غیر واضح اور مشکوک معاملہ ہے۔

یہ نظم اس لحاظ سے قابلِ ذکر ہے کہ ایجاز میں بھی تفصیلی بیان کا اعجاز دیکھنے کو ملتا ہے۔ ماضی اور حال کے واقعہ کا بیان راشد نے ایسی مہارت سے کیا ہے کہ بیان کے اختصار کے باوجود واقعات کو مسلسل اور مرتب انداز میں ہمارا ذہن دیکھتا ہے۔ خصوصاً مکالمے کی فن کاری قابلِ توجہ ہے۔

بعض دفعہ یوں ہوتا ہے کہ ہم اپنی داخلی اور جذباتی کش مکش میں ایک ایسے دوراہے پر کھڑے ہوتے ہیں جہاں یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے ہمیں کس سمت میں سفر کرنا چاہیے اور یہ بھی نہیں سمجھ پاتے کہ ہم راستے کی داہنی طرف ہیں یا بائیں طرف۔ ایسی ہی حالت نظم ''کشاکش'' کے راوی کی ہے۔ نظم میں موجود عورت کے متعلق اس کی داخلی کیفیت عجیب طور پر پیچیدہ اور اُلجھی ہوئی ہے۔ یہ ایک بازاری عورت ہے، جس کے پیشے سے نظم کا راوی واقف ہے۔ اس کے باوجود اسے یہ تجسّس ہے کہ آج رات عورت نے کس کے ساتھ گزاری۔ اس تجسّس میں ہی وہ تعلق پوشیدہ ہے جو نظم کا راوی اس عورت کے ساتھ محسوس کرتا ہے ۔

یہ تجسّس مجھے کیوں ہے کہ سحر کے ہنگام

کون اُٹھا ترے آغوش سے سرمست جوانی لے کر:

کیا وہ اس شہر کا سب سے بڑا سوداگر تھا؟

(تیرے پاؤں میں ہے زنجیر طلائی جس کی)

یا فرنگی کا گرانڈیل سپاہی تھا کوئی؟

(جن سے یہ شہر اُبلتا ہوا ناسور بنا جاتا ہے)

یا کوئی دوست، شب و روز کی محنت کا شریک؟

(میرے ہی شوق نے ترغیب دلائی ہو جسے!)
یہ تجسّس مجھے کیوں ہے آخر،

راوی کا خود اپنے آپ سے یہ سوال کرنا کہ اُسے عورت کے پاس آنے جانے والوں کے بارے میں کیوں تجسّس ہے یا اسے ان لوگوں کے بارے میں جانکاری حاصل کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ اس کے ذہن کی دو حالتوں کو سامنے لاتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہ سمجھتا ہے کہ 'عورت' جس سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے، اس کے بارے میں سوچنا/فکرمند رہنا فضول ہے۔ لیکن یہ خیال کی ایک جہت ہے۔ اس سوال کی جذباتی سطح پر غور کریں تو اس میں یہ حقیقت پوشیدہ ہے کہ راوی عورت کو پسند کرتا اور اس سے محبت کرتا ہے اور شاید نہیں چاہتا کہ وہ کسی دوسرے کی جسمانی آسودگی کا ذریعہ بنے۔ پھر رقابت کا جذبہ یا کسی شے پر کامل اختیار کی جو نفسیات ہے وہ یہاں کام کر رہی ہے، ورنہ راوی میں اس قسم کی فکر اور تذبذب پیدا ہونے کے کیا معنی ہیں۔

دراصل یہ وہ پوشیدہ عشق ہے جو عاشق کی ذات سے باہر نکل کر محبوب کے جذبات و احساسات سے متصادم ہوا ہی نہیں۔ اس اَن کہی محبت میں راوی جب عورت پر اپنا پورا حق اور تصرف جتاتا ہے تو بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ راوی کو اس عورت سے گہرا جذباتی لگاؤ ہے اور وہ کسی دوسرے فرد کو اس میں شریک نہیں دیکھ سکتا۔

جس کی قسمت میں کوئی موجِ تبسّم بھی نہ ہو،
قہقہوں کا اُسے زخار سمندر مل جائے،
مبتلا کیوں نہ وہ اوہام کے اس دام میں ہو،
کہ وہی ایک وہی ہے تری ہستی پہ محیط،
اور تو عہدِ گزشتہ کی طرح،
کارواں ہائے گرِ تمنّا کی گزرگاہ نہیں!

اس حصے میں وہ سبب بھی موجود ہے جو راوی کے تجسّس کا محرک ہے۔ پہلے دو مصرعے اس کی وضاحت کرتے ہیں۔ اس حصے میں راشد نے اپنا وہ تاریخی شعور بھی نظم کر دیا ہے جو عورت کے استحصال کا شدید احساس رکھتا ہے۔ مرد مرکزی معاشرے نے اپنی خواہشات کی تکمیل کے لیے اسے بازاروں میں پہنچا دیا۔

راوی چوں کہ اس عورت سے عشق کرتا ہے لہٰذا اپنے خودساختہ اوہام سے وہ پریشان ہوتا ہے شاید راوی کو اپنے عشق کی یہ بے بسی اور مجبوری تکلیف دیتی ہے۔لیکن آگہی کے عذاب کا خیال اسے تسکین دیتا ہے اور وہ اپنے اشتباہات کے ثبوت تلاش کرنے کی کاوش ترک کر دیتا ہے۔

اور نمودار بھی ہو جائیں تو کیا،
آگہی ہو بھی، تو حاصل نہیں کچھ اس کے سوا
کہ غمِ عشق چراغ تہہ داماں ہو جائے
زندگی اور پریشاں ہو جائے

نظم ''داشتہ'' میں بھی موضوع ایک طوائف ہے، لیکن یہاں شاعر کی توجہ استحصال کے ان ذرائع پر مرکوز ہے جس کے ذریعہ عورت کا جسم اور اس کے جذبات پر اختیار حاصل کیا جاتا ہے۔

بازار میں بیٹھنے والی عورت کے بے باک قہقہوں کی پشت پر اس کا گہرا درد جھلکتا ہے، جسے نظم کا راوی محسوس کرسکتا ہے اور وہ یہ بھی سمجھ سکتا ہے کہ میں عورت کو جس کے جسم سے لذّت اندوز ہونے شہر کے دولت مند آتے ہیں اس کے دل کو یہ اطمینان نہیں دلا سکی کہ وہ تاحیات اس کی عادی اور جذباتی زندگی کا سہارا بنے رہیں گے۔راوی یہ سمجھتا ہے کہ وہ عورت کو اس کا جذباتی سہارا دے سکتا ہے لیکن اسے یہ خطرہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جذباتی سہارے کی پیش کش خود بھی عورت کے استحصال کا ایک ذریعہ نہ ہو۔گویا ہمارے معاشرہ میں عورت کے قرب کا بنیادی محرک استحصال کی ہوس ہے۔یہ استحصال دولت منداپنے مال کے ذریعہ کرتا ہے اور عاشق عورت کے جذبات کی تسکین کے ذریعہ کررہا ہوتا ہے۔نظم ہرصورت میں عورت کے دائمی استحصال کو روشن کرتی ہے کہ مرد کے نزدیک عورت صرف اپنے جسم اور جذبات کی لذّت اور تسکین کا ذریعہ ہے۔اس کے علاوہ کچھ نہیں۔پھر اپنے لیے جینے کا سامان فراہم کرتی ہے۔راوی مسرّتوں کو دیکھتا ہے اور اس خوشی کے پردے میں چھپے غم کا احساس نہیں کر پاتا۔نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے،
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے، کوئی الم زہرہ گداز
میں تو اسی پہلی ہی ملاقات میں یہ جان گیا!

نظم کا یہ بالکل ابتدائی حصہ ہے جس میں راوی یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ وہ عورت کے ''خندۂ بے باک'' سے اس کے غم کے راز کو سمجھ گیا ہے۔ یہ بات تو طے ہے کہ کشاکش میں ''قہقہوں کا ذخار سمندر'' دیکھنے کے بعد اس کی تہہ میں چھپے رازوں کو جاننے تک (میں ترے خندۂ بے باک سے پہچان گیا) راوی کا ذہن عورت کی ہنسی کی مختلف توجیہات پیش کرتا رہا ہوگا اور جب اس پر سے جذباتی تسلط کا وقفہ ختم ہوا تب اس نے دیکھا کہ اصل ماجرا کیا ہے۔ اس حصے کے آخری مصرعے میں راوی نے جو دعویٰ کیا ہے ع میں تو اس پہلی ہی ملاقات میں یہ جان گیا۔ اس سے ''کشاکش'' کا راوی اس نظم کے راوی سے منفرد ہو جاتا ہے۔ ''کشاکش'' میں راوی عورت کی ہنسی میں چھپے اسرار سے ناواقف ہے چنانچہ وہ اوہام میں مبتلا ہے۔

اس مصرع میں ذرا سی تحریف کردی جائے مثلاً ''پہلی'' کی جگہ ''پچھلی'' کردیا جائے تو یہ راوی پوری طرح نظم کشاکش کا راوی بن جاتا ہے اور ''داشتہ'' میں یہ نظم خیالات کا ایک تسلسل قائم کرتی ہوئی تکمیل کو پہنچتی ہے۔

افسانے میں منٹو اور نظم میں شاید راشد پہلے نظم نگار ہیں جنھوں نے اپنی نظم کے کرداروں میں طوائف کی اس بنیادی کش مکش کو موضوع بنایا ہے۔ راشد نے طوائف کے کردار کی خصوصیات کو پیش کرنے سے زیادہ مرد کرداروں کے داخلی اضطراب اور جنسی جبر کی کیفیت پر زور دیا ہے، جس کے سبب بعض نقادوں نے راشد کی ہوس پرستی پر بحث و تنقید کی ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ داشتہ جیسی نظموں میں عورت کی ہوس کا مقصود قرار دینے کے بجائے راشد نے مرد کی محبت و ہمدردی کی تہہ میں موجود ہوس پرستی کو آشکارا کیا ہے۔ ''کشاکش'' اور ''داشتہ'' دو نظمیں ہیں جن میں طوائف کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے اور اس سے خلوص، ہمدردی اور محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہاں اس کے کردار میں عزتِ نفس اور جسم و روح کی تذلیل کے احساس سے اس کی داخلی شکستگی کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ مرد، جس سے یہ عورت جذباتی سہارے کی امید رکھتی ہے، وہ بھی انھیں مردوں کی مختلف تصویروں میں سے ایک ہے، جن سے یہ عورت بھاگ کر اس کی پناہ میں آنا چاہتی ہے۔

''سرگوشیاں'' بھی ایک عشقیہ نظم ہے۔ اس میں عشق کے جنسی پہلو اور کرداروں کی نفسیاتی اُلجھن کو نمایاں کرنے اور ان کے رقیبانہ رویّے کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ راشد کی نظموں میں رقابت کو بصراحت پیش کرنے کا پہلا تخلیقی تجربہ ہے۔ اس سے قبل نظم ''کشاکش'' میں اس جذبے کا عمل دکھایا

گیا تھا۔فیض نے تو رقابت کے جذبے کو بھی ایک حسین تعلق میں تبدیل کر دیا ہے جس کی مثال ان کی نظم ''رقیب سے'' ہے۔راشد کے یہاں یہ جذبہ تعلق کی اتنی مرتفع سطح تک کبھی نہیں پہنچ سکا۔اس نظم میں یہ رقابت عشق سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ ہوس پرستی اس کا محرک ہے کیوں کہ جنسی آسودگی سے محروم یہ کردار عشق کی اتنی خواہش نہیں رکھتے جتنا کہ جنس کی۔مثلاً ؎

ہے کچھ تو اپنا زور گریبان کے چاک پر!
حاصل نہیں ہے ہم کو اگر وہ شرابِ ناب
تو بام و مد کی شہر میں کوئی کمی نہیں

نظم میں کل پانچ کردار ہیں، چار مرد اور ایک عورت۔ان میں تین مرد ہم خیال ہیں اور اکثر ساتھ ہی رہتے ہیں، شاید ایک ہی جگہ۔چوتھا شخص ان سے الگ ہے مگر نوکری اسی جگہ کرتا ہے جہاں باقی تین کرتے ہیں۔عورت کے بارے میں زیادہ وضاحت نہیں ہے لیکن نظم کے ماحول سے یہ گمان ہوتا ہے کہ وہ بھی ان کے ساتھ کام کرتی ہے۔نظم کا موضوع اور بنیادی محرک چوتھے مرد اور عورت کے تعلقات ہیں۔نظم کے باقی کردار بھی یہ خواہش رکھتے ہیں اور شاید کوشش بھی کرتے ہیں کہ ان کا ربط اُس عورت سے ہو جائے۔عورت کو نہ پانے کی صورت میں ان میں سے کوئی حسد، کوئی رشک اور کوئی غصہ میں گرفتار ہے۔مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

''یہ غصہ رائیگاں ہے، ہمیں تو ہے یہ گلہ
وارفتہ کیوں اس کے لیے وہ عشوہ ساز
کیوں اتنی دلکشی بھی خدا نے نہ دی ہمیں
تسخیر اس کا خندۂ بے باک کر سکیں؟''

یہ نظم ابتدا سے آخر تک پوری طرح ڈرامائی انداز میں کہی گئی ہے۔کرداروں کے مکالمے واقعے کی ارتقائی تشکیل کرتے ہیں۔تخلیقی تجربے میں ڈرامائی عناصر کے تفاعل سے یہ نظم اپنی تعمیر میں منفرد اور قابل توجہ ہے۔اس کے علاوہ بعض پوشیدہ/ خاص نکتوں کی جانب ہماری توجہ مبذول کرنے کے لیے راشد نے چند لفظی ترکیبیں وضع کی ہیں۔یہ ترکیبیں معنی و مقصود کو بغیر کسی ابہام کے نہایت بلاغت کے ساتھ قاری کے ذہن میں منتقل کر دیتی ہیں۔مثلاً تینوں راوی جو ہم خیال اور ایک سی صورت حال میں گرفتار ہیں اُس چوتھے غیر موجود مرد اور عورت کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں کہ دونوں میں تعلقات کیسے قائم ہوئے۔اس پر

ایک راوی سوال کرتا ہے:

''یہ اس کی شاطری ہے کہ ''زلفِ عجم'' کا دام؟''

(یعنی دامِ محبت کس نے دراز کیا؟ مرد نے یا عورت نے؟) دوسرا راوی جواب میں کہتا ہے ۔

''کچھ بھی ہو، اس میں شائبۂ شاعری نہیں

برسوں کا ایک ترسا ہوا شخص جان کر

پہچانتی ہے دور سے عورت کی بو اُسے''

''زلفِ عجم'' کی ترکیب راشد کی اختراع ہے۔ راشد نے اس ترکیب کے ذریعہ مشرق کی اس روایت سے استفادہ کیا ہے جس میں شاعری کا محبوب اپنی زلفِ دراز کے خم میں عاشق کا دل گرفتار کر لیتا ہے۔

راشد نے اس نظم میں ایک بالکل نئی اور تازہ ترکیب ''شائبۂ شاعری'' کی وضع کی ہے۔ شاعری خواہ وہ مشرق کی ہو یا مغرب کی سبھی میں مبالغہ کی صفت موجود ہوتی ہے۔ اس کے بغیر اشیا کے حسن وعیب میں شدت پیدا کرنا ممکن ہی نہیں ہے۔ پھر چاہے اشیا کی صفات اور خصوصیات میں مبالغہ آمیزی کی جائے یا نہ کی جائے، کلام کے کسی نہ کسی حصے میں یہ ضرور ہوتا ہے۔ شاعری سے یہ صفت منسوب ہونے کی بنیاد پر راشد لفظ ''شاعری'' کو مبالغے کے مترادف سمجھتے ہیں اور یہاں اسے وہ اسی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔

صرف عورت کے لیے راشدؔ نے اس نظم میں تین الگ الگ ترکیبیں/ استعارے استعمال کیے ہیں، ''عشوہ ساز''، ''زلفِ عجم'' اور شرابِ ناب''۔ اور ان تینوں سے راشدؔ نسوانی کردار کی کچھ خاص صفات بیان کرتے ہیں جو اُن مرد کرداروں کی زبانی ادا ہوتی ہے جو اس بات سے ناخوش ہیں کہ چوتھے مرد کا تعلق مذکورہ عورت سے کیوں ہوا۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ نظم کے سبھی مرد کردار اُس عورت کو چاہتے ہیں۔ اب ''عشوہ ساز'' کی ترکیب اور اس کے معنی پر خیال کیجیے۔ اس سے ایک ایسا محبوب/عورت نمودار ہوتی ہے جو اپنی ناز و ادا، جسمانی رکھ رکھاؤ اور حرکات و سکنات کی مدد سے بہت سے لوگوں کو دامِ محبت میں گرفتار رکھتی ہو۔

''زلفِ عجم'' کی وضاحت پہلے ہی کی جا چکی۔ لہٰذا آخری ترکیب ''شرابِ ناب'' کو دیکھیں۔ راشد نے اپنی نظموں میں ''عورت'' کے لیے یہ استعارہ کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ مثلاً ۔

مۓ تازہ و ناب حاصل نہیں ہے

تو کر لوں گا دردِ تہِ جام پی کر گزارا! (شبابِ گریزاں)

شراب کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سرور اور نشے کی کیفیت ہوتی ہے۔عورت بھی اپنے اندر مرد کے لیے جنسی/نفسی نشے کی کیفیت رکھتی ہے۔اس طرح عورت اور شراب میں ایک تشابہ کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔لیکن راشد تو ''شراب ناب'' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔یعنی شراب کی بنیادی خصوصیت میں ایک اور صفت کا اضافہ کر دیا، خالص شراب۔ایسی شراب جو بالکل اصلی یا خالص ہو اور جو اپنے کیف میں زیادہ تند ہو۔نظم کی عورت کو ایک راوی جب ''شراب ناب'' کہتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان سب پر اُس عورت کی خواہش/نشہ کسی دوسری عورت کے مقابلے میں زیادہ ہے۔

اس سے معلوم ہوا کہ لفظ کے داخلی مزاج اور اس کے معانی و مفاہیم پر راشد کیسی مضبوط گرفت رکھتے ہیں۔ایک ہی شے کے لیے تین مختلف ترکیبیں/استعارے لاتے ہیں اور ان میں سے کوئی ایک محض مترادف یا جدت پسندی کے طور پر نہیں آیا ہے۔راشد اپنی روایتی شاعری سے اس لیے بھی بیزار تھے کہ اس میں محض خیالات ہی روایتی نہیں بلکہ الفاظ، استعارے اور اشارے سبھی کلیشے میں تبدیل ہو چکے تھے اور نئے/انفرادی تجربے کی ترسیل میں حارج ہو رہے تھے۔چنانچہ شاعری کو اس جمود اور بندش سے آزاد کرنے کی انھوں نے شعوری کوشش کی۔راشد کی مذکورہ ترکیبیں اور استعارے اظہار کے پیرایے کو وسیع کرتی دکھائی دیتی ہیں۔

نظم کے آخری حصے میں پہلا راوی باقی دو کے رنج و ملال کو کم کرنے کے لیے جو مکالمہ ادا کرتا ہے، اس کا آخری مصرعہ ایجاز کی عمدہ مثال ہے، لیکن یہ مصرعہ اتنا اچانک اور غیر متوقع طور پر آتا ہے کہ قاری کا ذہن فوراً اس پورے واقعہ کو دوبارہ خلق نہیں کر پاتا جو مصرعے کے ایجاز میں پوشیدہ ہے اور نہ ہی پچھلے مصرعے سے آخری مصرع کو مربوط کر پاتا ہے۔راوی کہتا ہے ؎

''اس رشکِ بے بسی سے مرے دوست فائدہ؟
ہے کچھ تو اپنا زور گریباں کے چاک پر!
حاصل نہیں ہے ہم کو اگر وہ شراب ناب
تو بام و در کی شہر میں کوئی کمی نہیں
دو 'پول' ایک پیکرِ یخ بستہ، ایک رات!''

آخری مصرعہ دراصل ایک دوسرے واقعہ کا بیان ہے اور تخاطب کا نشان بھی اسی لیے ہے کہ پہلا راوی خاص طور سے اس جانب اپنے ساتھیوں کو متوجہ کرنا چاہتا ہے۔پھر وہ اپنے اس بیان کہ ؎

ع بام ودر کی شہر میں کوئی کمی نہیں، کی دلیل بھی اس میں پیش کر رہا ہے۔ واقعہ کچھ اسی طرح مرتب ہوتا ہے کہ—
''شاید تم لوگوں کو یاد ہو، فلاں مقام پر جہاں راستے میں دو پول ایک ساتھ کھڑے ہیں، ایک رات جب خوب برف باری ہو رہی تھی تو ایسے سخت موسم میں ایک عورت جو برف کے گالوں میں ڈھکی جا رہی تھی، اُسی مقام سے ہمیں اشارے کر رہی تھی۔'' یہ بیان کا اعجاز ہی ہے کہ چند سطروں کی تفصیل ایک مختصر سے مصرعے میں سمٹ آئی ہے۔

نظم ''رقص کی رات'' کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ راوی جو اپنی محبوبہ/بیوی سے دور ہے، اُس پر فرقت اور تنہائی کا شدید احساس ہے۔ اس احساس کو کم کرنے کے لیے وہ خود کو دوسری سرگرمیوں میں مشغول رکھنے کی کوشش کرتا ہے تا کہ تنہائی اور اکیلے پن کا جو جذباتی اور نفسیاتی دباؤ ہے اس پر قابو پایا جا سکے، اور ''رقص'' انھیں مصروفیات کا ایک حصہ ہے۔ چنانچہ راوی رقص گاہوں میں جاتا ہے تا کہ زندگی سے ٹوٹتے ہوئے رشتے کو وہ برقرار رکھ سکے۔ عشق کی یہ عجیب کش مکش اور ہجر و فراق کا یہ نہایت صبر آزما لمحہ ہے کہ ایک طرف تو یہ صورت ہے کہ راوی اور اس کی محبوبہ دونوں ہی غم فرقت برداشت کر رہے ہیں لیکن اس میں راوی کے لیے سخت وقت تب آتا ہے جب ایک طرف 'غمزۂ عریاں' کی کرن اُسے اپنی جانب کھینچتی ہے اور اس کے مقابلے میں دوسری طرف 'ننھا چراغ' ہے جس کی تنویر سے اب بھی راوی کو جذباتی حرارت ملتی ہے اور ہجر کی تکلیف دہ رات اس کے لیے کچھ آسان ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود راوی کا نفسیاتی معاملہ پیچیدہ ہے۔ زندگی کا سفر نہ تو وہ غمزۂ عریاں کی تیز روشنی میں کر سکتا ہے اور نہ ہی چراغ کی ٹمٹماتی ہوئی روشنی میں، مستقبل میں زیادہ دور تک اس کا ساتھ دے سکتی ہے۔ نظم کا پہلا بند راوی کے مذکورہ حالات و کیفیات ہی کو بیان کرتا ہے۔

رقص کی رات کسی غمزۂ عریاں کی کرب
اس لیے بن نہ سکی راہِ تمنا کی دلیل
کہ ابھی دور کسی دیس میں اک ننھا چراغ
جس سے تنویر مرے سینۂ غم ناک میں ہے
ٹمٹماتا ہے اس اندیشے میں شاید کہ سحر ہو جائے
اور کوئی لوٹ کے آ ہی نہ سکے!

دوسرے مصرعے کی نفسیاتی کیفیت خوب ہے۔ شاید یہ عشق کا اخلاقی دباؤ ہے جو راوی کو غمزۂ عریاں کی طرف جانے سے باز رکھتا ہے۔ لیکن وقت اور حالات کے تقاضے اور اس سے بھی زیادہ جسم و روح کے

آہنگ کی طلب ایسے ہر خارجی اور اخلاقی دباؤ کو قبول نہیں کرتا جس سے فرد کا وجود ہی شکستگی اور انتشار کا شکار ہو جائے۔ چنانچہ راوی تنہائی و فرقت کی غم ناکی سے جلد ہی خود کو آزاد کرا لیتا ہے۔ وہ خود کو کسی ہم رقص عورت سے وابستہ کر لیتا ہے لیکن یہ ربط بہت جاندار، گہرا اور جذباتی نہ ہو کر بس رسمی سا ہے، کہ دوری اور تنہائی میں جینے کا ایک وسیلہ تو ہے۔ اس تعلق کی حقیقت یہ ہے کہ ؎

لب ہلیں اور سخن آغاز نہ ہو

ہاتھ بڑھ جائیں مگر لاسہ بے جان رہے؟

یہ عجیب و غریب بے لذّت، غیر جذباتی، زندگی کی حرارت سے خالی، اور جذب و شوق کی توانائی سے محروم تعلق ہے کہ ہونٹ ہلتے ہیں مسلسل گفتگو ہوتی ہے پھر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے کوئی بات نہ کی۔ اسی طرح ایک دوسرے کے ہاتھ جسموں کو مس کرتے ہیں مگر یہ ملنا/مس کرنا ایسا جذبے سے خالی ہوتا ہے کہ ہاتھوں کو لمس کی لذّت نہیں ملتی۔ تعلق کی یہ غیر جذباتی اور بے شوق زندگی راوی میں محبوب کی یاد باقی رکھتی ہے جو اس سے دور اُس کے اپنے ملک میں اُس کی آمد کا منتظر ہے۔ راوی غائبانہ طور پر اپنی بے بسی اور مایوسی کا اظہار محبوب سے یوں کرتا ہے ؎

تجھے معلوم نہیں،

اب بھی ہر صبح دریچے میں سے یوں جھانکتا ہوں

جیسے ٹوٹے ہوئے تختے سے کوئی تیرہ نصیب

سخت طوفان میں حسرت سے افق کو دیکھے:

—— کاش! ابھر آئے کہیں سے وہ سفینہ جو مجھے

اس غمِ مرگ تہہ آب سے آزاد کرے ——

راوی کی مجبوری یہ ہے کہ وہ اپنے ملک سے دور ایک دوسرے ملک میں ہے جہاں سے واپس لوٹنا شاید اس کی اپنی مرضی پر نہیں۔ راشد نے ''ایران میں اجنبی'' کے پہلے دیباچہ میں، اس مجموعہ میں شامل نظموں کے متعلق لکھا تھا: ''یہ تاثرات ایک ہندوستانی سپاہی کے تاثرات ہیں جو ذہنی طور پر ایک برّعظیم کا باشندہ اور جسمانی طور پر ایک اجنبی فوج کا فرد ہے۔''[1] یہ سپاہی جو اپنی تنہائی سے پریشان ہے۔ بالآخر ایک عورت سے تعلق پیدا کر لیتا ہے تاکہ فرقت میں نفسیاتی اور جذباتی سہارا مل سکے۔

---

[1] مقالاتِ راشد۔ص:۱۱۴

رقص کی شب ملنے والی عورت کو راوی ''تختۂ نازک'' کہتا ہے، اسے عورت سے کسی قسم کی زیادہ ہمدردی کی توقع نہیں۔ البتہ اس رسمی ملاقات کو وہ جینے کا ایک بہانہ سمجھتا ہے۔

رقص کی شب کی ملاقات سے اتنا تو ہوا
دامنِ زیست سے میں آج بھی وابستہ ہوں،
لیکن اس تختۂ نازک سے یہ امید کہاں
کہ یہ چشم ولبِ ساحل کو کبھی چوم سکے!

عورت/محبوبہ کے سلسلے میں راشدؔ اس نظم میں پوری طرح استعارے/کنایے میں بات کرتے ہیں اور ''غمزۂ عریاں''، ''ننھا چراغ''، ''تختۂ نازک'' جیسی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔ ''غمزۂ عریاں'' والی عورت کون ہے، ''ننھا چراغ'' کی راوی سے نسبت/تعلق کی نوعیت کیا ہے، اور ''تختۂ نازک'' سے کون مراد ہے، اس کی دلالتیں نظم میں موجود ہیں۔ مثلاً ''غمزۂ عریاں'' کی ترکیب، رقص میں موجود عورت اور اس غیر موجود عورت کے درمیان تہذیبی و معاشرتی فرق قائم کرتی ہے جو راوی کی محبوبہ/بیوی ہے۔ یہ ترکیب عورت کی صفات کے ایک سے زیادہ پہلوؤں کو نمایاں کرتی ہے۔

اسلامی یا ہند اسلامی مشرق/وسط ایشیا کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی میں عورت کے لیے شرم وحیا کو اس کی زینت اور اسی تعلق سے حجاب کو اخلاقی قدروں کا ایک اہم حصہ سمجھا جاتا ہے۔ اسی شرم وحیا کی وجہ سے عورت کی جھکی، شرمیلی اور نیم باز آنکھوں کی ہمیشہ تعریف کی گئی، انھیں حسین وجمیل کہا گیا اور شاعرانہ طور پر اس حسن کو مختلف صفات سے وابستہ کیا گیا۔ چنانچہ ''غمزۂ عریاں'' سے جو عورت نمودار ہوتی ہے وہ ایشیا/مشرق کے مذکورہ خطوں سے باہر ہی کی ہے۔ اس لیے کہ اس میں شوخی زیادہ ہے۔ یہ شرم وحیا کا لحاظ نہیں رکھتی اور مزید یہ کہ اسے غیروں سے حجاب نہیں آتا۔ اس قسم کی بے حجابی مغرب میں ضرور ہے لہٰذا زیادہ امکان ہے کہ یہ کوئی مغربی عورت ہے۔ یہ وہ خریدی ہوئی عورت بھی ہو سکتی ہے جسے جنگ عظیم کے زمانے میں ایک ملک نے، ایک معاہدے کے تحت اس لیے حاصل کیا تھا کہ یہ اس کے سپاہیوں کی دلجوئی کریں اور ان کے راحت وآرام کے کام آئیں۔ ایسی عورتوں کو اس زمانے میں Comfort Women کہا جاتا تھا۔ اور جو شاید اب بھی اپنی خدمات کے معاوضے کی لڑائی لڑ رہی ہیں۔

نظم ''دوری'' کے راوی کا مسئلہ بھی تنہائی کا ہے اور اس کا نفسیاتی دباؤ اس پر اتنا زیادہ ہے کہ وصل کی امید سے اب وہ بالکل مایوس ہو چکا ہے۔ یہ افسردگی موت کی حدوں تک جا پہنچی ہے۔ دراصل راوی فی الوقت جن حالات میں گرفتار ہے اور محبوبہ/ بیوی سے جس فاصلہ پر ہے وہاں سے لوٹ آنا شاید اس کے اختیار سے باہر ہے۔ چنانچہ اپنی ذات میں ہی وہ اضطراب کو اس طرح محسوس کرتا ہے کہ محبوبہ کی کیفیت اور اس کی کیفیت ایک ہوگئی ہے۔

مجھے موت آئے گی مر جاؤں گا میں،
تجھے موت آ گئے گی مر جائے گی تو،
وہ پہلی شب مہ شب ماہِ دونیم بن جائے گی
جس طرح سازِ کہنہ کے تارِ شکستہ کے دونوں سرے
دو افق کے کناروں کے مانند
بس دور ہی دور تھرتھراتے ہیں اور پاس آتے نہیں ہیں
نہ وہ راز کی بات ہونٹوں پہ لاتے ہیں
جس نے معنیٰ کو دورِ زمان و مکان سے نکالا تھا،
بخشی تھی خوابِ ابد سے رہائی!

راوی اور اس کی محبوبہ کے درمیان جو فرق پیدا ہوا ہے وہ کسی نہ کسی بدگمانی کی وجہ سے ہے، یا پھر یہ صورت اس معاشی مجبوری کے سبب ہو سکتی ہے جو راوی کو اپنے محبوب سے دور جانے کے لیے مجبور کرتی ہے۔ دور جانے کا فیصلہ راوی کا ذاتی فیصلہ تھا لیکن اب یہی دوری اس پر موت کی تنہائی اور سختی کا احساس دلاتی ہے۔

یہ سوچا تھا شاید
کہ خود پہلے اس بعد کے آفرینندہ بن جائیں گے
(اب جو اک بحرِ خمیازہ کش بن گیا ہے!)
تو پھر از سرِ نو مسرّت سے، نو رس نئی فاتحانہ مسرّت سے
پائیں گے بھولی ہوئی زندگی کو۔

مگر اب وہی بعد سرگوشیاں کر رہا ہے:
کہ تو اپنی منزل کو واپس نہیں جا سکے گا،
نہیں جا سکے گا......
مجھے موت آئے گی مر جاؤں گا میں
تجھے موت آئے گی مر جائے گی تو،

زندگی کا المیہ یہ ہے کہ ہمیں اپنے آئندہ دنوں کی خبر نہیں ہوتی اور اگر کچھ الہام ہو بھی جائے تو کسی شے کے واقع ہونے کو ہم روک نہیں سکتے۔ بس ایک ڈرامے کے کردار کی طرح یا تو ہم اس کا حصہ ہوتے ہیں یا پھر تماشائی بن کر ڈراما دیکھتے ہیں۔ ہم لاکھ ترقی کر لیں اور اشیا پر قدرت حاصل کر لیں، کہیں نہ کہیں یہ ڈور ہمارے ہاتھوں سے نکل جاتی ہے اور بہت سے معاملات میں ہم بے بس رہ جاتے ہیں۔

یہ سچ ہے تو پھر کیوں
کوئی ایسی صورت، کوئی ایسا حیلہ نہ تھا
جس سے ہم آنے والے زمانے کی آہٹ کو سن کر
وہیں اس کی یورش کی سینوں پہ یوں روک لیتے:
کہ ہم تیری منزل نہیں، تیرا ملجا و ماویٰ نہیں ہیں؟

جب موت کا آنا سچ ہے اور ہمارا مرنا بھی ناقابلِ تردید حقیقت ہے تو راوی کے لیے یہ بات زیادہ پسندیدہ تھی کہ موت اسی وقت آجاتی جب اس میں اور محبوب میں قربت تھی، وہ ایک دوسرے سے جدا نہ ہوئے تھے۔ موت کے بعد کی تنہائی اور اس سے پیدا ہونے والا بعد راوی کی زندگی کے لیے یقیناً غم انگیز ہے لیکن ایسی موت کا احساس اس پر اور بھی شاق گزر رہا ہے جس میں وہ محبوب/عورت سے دور ہے۔

گزشتہ کئی نظموں ''کشاکش''، ''داشتہ''، ''سرگوشیاں'' میں عشق میں رقابت کے جذبے کو نمایاں کیا گیا ان نظموں میں راشد نے اسی جذبہ کو اپنی تخلیق کا محور بنایا ہے۔ کہیں تو راوی کو سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ ایک عورت اس کے اندرون میں جو کش مکش کے لیے جنگ چھڑی ہوئی ہے وہ کیوں ہے۔ یہ جنگ رقابت کی ہے یا محبت کی؟ کہیں سرگوشیوں کی آواز اتنی تیز اور صاف سنائی دیتی ہے کہ رقیب سے غصہ، رشک اور حسد کی جذباتی کیفیت آشکارا ہونے لگتی ہے، اور اس میں کسی قسم کا ابہام نہیں ہوتا۔ نظم ''سایہ'' بھی اصلاً اسی

موضوع پر تعمیر ہوئی ہے۔لیکن راشد میں فنی پختگی ترقی پر ہے لہٰذا اس میں جذبات کا ٹھہراؤ اور متانت ہے۔ بات اس انداز سے ہوتی اور اسلوب ایسا ہے کہ کہیں رقابت کا احساس نہیں ہوتا۔اس نظم کا راوی عورت سے ایسے مصلحانہ انداز میں گفتگو کرتا ہے کہ ذرا سا گمان نہیں ہوتا کہ اس خیرخواہی اور مصلحانہ پیرایے میں رقابت کا جذبہ بھی ہے۔راوی جس عورت سے بات کر رہا ہے چاہتا ہے کہ اس کا رشتہ محض روحانی / جذباتی نہیں بلکہ جسمانی / مادّی طور پر اس عورت سے قائم ہوجائے۔ چنانچہ اس کے لیے وہ یہ تدبیر کرتا ہے کہ ایک طرف عورت کی دانش وری، اس کی دوراندیشی اور احساس کی عظیم سطح کی تعریف کرتا ہے اور دوسری طرف اس مرد کردار کو جسمانی طور پر نحیف و کمزور ثابت کرتا ہے اور یہ دونوں کام اس طرح شعوری ہوتا ہے کہ راوی کے علاوہ شاید ہی عورت سمجھ سکے۔

کسی خواب آلودہ سائے کا پیکر

کہاں تک ترے گوش شنوا، تری چشم بینا، ترے قلب دانا

کا ملجا و ماویٰ بنے گا؟

عورت سے وابستہ فرد کو ''خواب آلودہ سائے کا پیکر'' بتا کر راوی اس کے ناقابلِ حصول ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔اسے فرد کی علمیت ،فکر و خیال کی بلندی اور اس کی ہمہ جہت علمی شخصیت کا اعتراف ہے لیکن وہ یہ سمجھتا ہے کہ ایک عورت کی خوشی کے لیے یہ چیزیں ہی کافی نہیں ہیں۔صحت مند جسمانی ربط بھی ضروری ہے،اور یہ خوشی اس فرد ''خواب آسا'' سے حاصل نہیں ہوسکتیں۔

تجھے آج سائے کے ہونٹوں سے حکمت کی باتیں گوارا،

تجھے آج سائے کے آغوش میں شعر و نغمہ کی راتیں گوارا،

گوارا ہیں اس زندگی سے کہ جس میں کئی کارواں راہ پیما رہے ہیں!

مگر کل ترے لب پہ پہلی سی آہوں کو ٹیسیں اُٹھیں گی،

ترا دل انھیں کاروانوں کو ڈھونڈے گا،

ان کو پکارے گا،

جو جسم کی چشمہ گاہوں پر رکھتے ہیں اگر

جنھیں سیریٔ جاں کی پوشیدہ راہوں کی ساری خبر ہے!

یہ عجیب رقابت ہے کہ عورت کو حاصل کرنے یا اس پر مکمل اختیار کے لیے کبھی تو اس طرح کی منطق اور حیلے پیدا ہوتے ہیں کہ ۔

کہ وہی ایک وہی ہے تری ہستی پہ محیط،
اور تو عہد گزشتہ کی طرح
کارواں ہائے تمنّا کی گزرگاہ نہیں! (کشاکش)

اپنی نظموں میں راشد ایک سطح پر ایسے کردار تخلیق کرتے ہیں جو عورت سے جذباتی ہمدردی اور تعلق رکھتے ہیں، اس سے محبت کرتے ہیں اور ہرگز نہیں چاہتے کہ عورت خواہ طوائف کیوں نہ ہو، ذلّت اور تحقیر کی زندگی بسر کرے۔ دوسری سطح پر وہ مرد کردار ہیں جن کا بنیادی مقصد جنسی خواہش کی تسکین ہے۔ چنانچہ اس کے لیے وہ مختلف طریقوں سے عورت کو ترغیب دیتے ہیں اور اسے اپنی جانب متوجہ کرتے ہیں۔ اس کی مثال نظم ''سایے'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔

راشد کبھی کسی مکتب فکر/ Idiology کے پابند نہیں رہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے یہاں زندگی کا کوئی ایک پہلو نہیں ہے۔ وہ ظلم کے خلاف آواز اُٹھاتا ہے، سیاسی استحصال اور جبر میں دبے معاشرے کی تصویریں پیش کرتا ہے۔ اقتصادی طور پر مجبور آبادی کی بے کسی پر رنج کرتا ہے۔ انفرادی، جذباتی اور جنسی زندگی کے پہلو پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے اخلاقی نظام میں انسانیت سب سے بڑی اخلاقی قدر ہے لہٰذا جہاں بھی یہ انسانیت مجروح ہوتی دکھائی ہے اُسے اپنی تخلیق کے پردے میں آشکار کرتا ہے۔ وہ زندگی کو جتنے رنگ میں دیکھتا ہے اپنے کرداروں کے ذریعے اُسے اُتنے ہی رنگ میں پیش کرتا ہے۔ اور اسی لیے نظم ''سایے'' کا کردار اپنی اخلاقیات، اور نفسیاتی سطح میں ''کشاکش'' کے کردار سے مختلف ہے۔

''سایے'' کے راوی کا اپنا تو ہم ہے عورت کی ساری خوشی جنسی آسودگی میں ہے لہٰذا آخر میں وہ بہت صراحت سے کہتا ہے ۔

تو سیال پیکر سے، سائے سے، غم کے کنائے سے کیا پا سکے گی؟
جب اس کے ورا، اس سے زندہ توانا بدن
رنگ ولذّت کے مخزن، ہزاروں،
تمنّا کے مامن ہزاروں!

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ راوی ایک دلال ہے جو طوائفوں اور جنسی طور پر بھٹکے ہوئے مردوں کے بیچ معاملات طے کراتا ہے اور اس سے دولت کماتا ہے۔ نظم کی عورت جو پہلے جنس کے کاروبار میں ملوث تھی، اب اُس سے باز آچکی ہے اور سکون وعزّت کی زندگی گزارنے کے لیے ایک مرد کے ساتھ وابستہ ہوگئی ہے۔ لیکن یہ دلال اپنے مالی نقصان کو برداشت نہیں کر پا رہا ہے اور عورت کو دوبارہ اسی دلدل میں لانے کی کوشش کر رہا ہے جہاں سے وہ بہ مشکل باہر نکل سکی ہے۔

راشد کی نظم ''کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'' جنس پر کہی گئی ایک المیہ نظم ہے۔ اس میں راشد نے عورت اور مرد کے وجودی اور جسمانی رشتے کی پامالی پر نوحہ کیا ہے۔ یہ رشتہ جو عورت اور مرد دونوں کی زینت، دونوں کے جسمانی وروحانی تحفظ، عزّت ووقار اور معاشرتی تنظیم کے لیے ناگزیر ہے، راشد اپنے زمانے میں اسے بکھرتا ہوا دیکھ رہے تھے۔ ان کے سامنے جو معاشرہ تھا اس میں عورت ومرد کسی جذباتی، مذہبی اور اخلاقی رشتے کے پابند نہیں تھے اور نہ ہی اس معاشرے میں جسم کی پاکی اور تقدس کا کوئی تصور باقی تھا۔ جسم کی اقداری حیثیت اشیا/جنس کی سطح اسفل تک آچکی تھی۔ چنانچہ یہ قیمت پر بکتا اور خریدا جاتا تھا۔ عورت کاروباری شے میں تبدیل ہوگئی اور مرد اس شے کا خریدار بن گیا۔ راشد ایک حساس فرد اور تخلیق کار کی حیثیت سے اس پیشہ ورانہ جنسی زندگی کی بے کیفی اور بے لذّتی پر سوال قائم کرتے ہیں کہ آخر اس قسم کی طرزِ حیات سے ہم کیا حل کرنا چاہتے ہیں۔

لب بیاباں، بوسے بے جاں
کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟
جسم کی یہ کارگاہیں
جن کا ہیزم آپ بن جاتے ہیں ہم!

دراصل یہ اس بنجرپن کا نوحہ ہے جو انسانی روح میں داخل ہوگیا ہے اور جس نے اس کے باطن کی ساری شادابی اور مسرّت کھینچ لی ہے۔ حمید نسیم نے ایک جگہ لکھا ہے:

''راشد صاحب نوعِ انسانی کی عزّت وتکریم کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ اسے مقدس سمجھتے تھے۔ اس عزّت وتکریم میں عورت اور مرد کے رشتے کا تقدس اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ کتاب مقدس عہدنامہ عتیق میں کہا گیا ''وہ ایک تن ہوں گے۔'' قرآن حکیم نے کہا مرد

عورت کا لباس ہے۔عورت مرد کا۔لیکن اس علم میں بے مثال صدی نے تہذیب حاضر نے
جو سراسر تاجرانہ ہے۔اس رشتے کے تقدس کو مٹا ڈالا۔ یہ رشتہ بھی محض ایک کاروباری تعلق
بن کر رہ گیا۔اس مقدس رشتے کی تذلیل پر ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے ایک نہایت رقت انگیز نوحہ
اپنی عظیم نظم The Waste Land کے بند The Fire Sermon کے Canto
مصرعوں ۲۲۲ تا ۲۵۲ میں لکھا ہے۔راشد نے بھی اس رشتے کو Merchandise بنا دینے پر
نہایت کرب انگیز مصرعے لکھے ہیں۔ ایک پوری نظم تو یہی ہے جس کا اس وقت ذکر
ہو رہا ہے۔"[1]

مذکورہ نظم دو بندوں میں ہے اور راشد نے مطلب کی بات آخری بند میں کہی ہے۔ یہ بند جہاں
راشد کے ذاتی کرب کو نمایاں کرتا ہے وہیں ان کے فنی اور تخلیقی جوہر کو بھی پیش کرتا ہے، لہٰذا یہ پورا بند نقل کیا
جاتا ہے۔

مطلب آساں، حرف بے معنی
تبسّم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے،
جن سے عیش خام کے نقش ریا بنتے رہے!
اور آخر بعد جسموں میں سر مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیان حائل تھے سنگین فاصلے
قرب چشم و گوش سے ہم کون سی اُلجھن کو سلجھاتے رہے!
کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟
شام کو جب اپنی غم گاہوں سے دزدانہ نکل آتے ہیں ہم؟
زندگی کو تنکنائے تازہ تو جستجو/ یا زوال عمر کا دیو سبک پا روبرو
یا انا کی وسعتوں کو؟
کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ص:۱۳۱

پہلے چار مصرعوں میں جنسی اعتبار سے ایک دوسرے کو متوجہ کرنے اور معاملات طے کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ راشد اس منظر کو کمالِ ہنر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ نفس پرستی اور جنس پرستی معاشرے کے مزاج میں ایسی سرایت کرگئی ہے کہ اب یہ کوئی حیرت انگیز غیر اخلاقی فعل نہیں ہے۔ یہ اس کا عادی ہو چکا ہے لہٰذا اپنے مقصود کے لیے گفتگو، کلام اور حروف والفاظ کی ضرورت نہیں، اس مطلب کے لیے یہ سب بے معنی ہیں۔ یہاں تو ''تبسّم کا حسابی زاویہ'' ہی مقصد کا اظہار/ انکشاف کرتا ہے۔ مسکراہٹ کے ایک خاص نپے تلے انداز سے جھوٹی آسودگی اور مسرّت کا جھوٹا نقش بناتے ہیں۔

مصرع ''تبسّم کے حسابی زاویے'' اور ''متن کے سب حاشیے'' کی فن کاری اور بلاغت پر حمید نسیم لکھتے ہیں:

> ''تبسّم کے حسابی زاویے'' پر غور کرو۔ مجرد تصویر ہے۔ کوئی شخص جو ادب سے پوری لگن نہ رکھتا ہو وہ ''حسابی زاویے'' کی ترکیب کو نہیں سمجھ سکتا۔ یہ ترکیب فیض صاحب کبھی وضع نہیں کر سکتے تھے۔ یہی خاص بات ''متن کے سب حاشیے'' میں ہے۔''[1]

یہ لوگ جو اپنی خواہشات اور اپنے نفس کے غلام ہیں، شام ہوتے ہی اپنی غم کدوں سے نکلتے ہیں اور سب کی آنکھیں بچا کر چوری چھپے بازارِ حسن میں پہنچتے ہیں۔ اس بازار میں حسن/جنس کی قیمت ''حرف'' سے نہیں ''تبسّم'' سے طے ہوتی اور پھر جذبے، احساس، محبت اور لگاوٹ کی حدت سے خالی ایک جسم خریدا جاتا ہے جس سے تھوڑی دیر کے لیے ''لذّت'' حاصل کی جاتی ہے۔ لیکن اس لذّت اور ''قرب''، ''چشم و گوش'' سے روح کی تاریکی اور قلب کا درد ختم نہیں ہوتا۔ وہ آسودگی اور سکون نہیں ملتا جس کی تلاش میں یہ افراد نکلتے ہیں اور جسموں کو خریدتے ہیں۔ چنانچہ شاعر غور کرتا ہے اور اسے حیرت ہے کہ ایسا تعلق جو صرف جسمانی ہے، جس کی بنیاد جذبے اور احساس پر نہیں ہے، جو صرف ایک کاروباری اور پیشہ ورانہ ہے، جس سے ہماری روح کا کوئی گوشہ منور نہیں ہوتا، جس سے ہمیں آسودگی اور مسرّت کی دولت نہیں ملتی، ایسے جسمانی اور جنسی قرب سے ہم کیا حاصل کرنا چاہتے ہیں؟

نظم کے آخری مصرعے سے پہلے کے تین مصرعوں میں شاعر اپنے سوال کا امکانی جواب تلاش کرتا ہے۔ سب سے پہلے اس کے ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ یہ لوگ جنس کے بازار میں شاید اس لیے

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص:۱۳۱

جاتے ہیں کہ ان کی جنس پرستی انھیں ہمیشہ ایک تازہ جسم کی تلاش اور نئے جنسی تجربے پر مہمیز کرتی ہے اور یہ افراد بزعم خود اسے ہی لطف اندوزی کا سرچشمہ جانتے ہیں ع زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو، یہاں ''تنگنائے'' کا لفظ کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

دوسری وجہ شاید یہ ہے کہ گزرتی ہوئی عمر کا احساس ایک دیو/عفریت بن کر ان کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہی احساس انھیں جسم کی کارگاہوں میں لاتا ہے جہاں وہ اپنے جسم کی توانائی اور اس کی صلاحیت کا تجربہ کرتے ہیں۔ جسم کی فتوحات سے پیرانہ سالی کے احساس کو مات دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ تیسری صورت میں جسمانی روابط سے ''انا'' (Igo) کی وسعت اور اس کی برتری مقصود ہے۔ یہ ایک نفسیاتی مرض ہے اور وہ لوگ جن کی انا مسلسل مجروح ہوتی رہی ہے۔ وہ جنسی فتوحات کے ذریعہ اس کی وسعت اور بیکرانی کی کوشش کرتے ہیں۔

ان تین طرح کے امکانی جوابات تلاش کرنے کے بعد آخر میں پھر وہی کسک سوال بن کر اُبھرتی ہے کہ آخر ہم اس ''قرب چشم و گوش'' سے کیا حل کرنا/ حاصل کرنا چاہتے ہیں؟ اس استفہام میں ایک چبھتا ہوا طنز ہے اور پھر نیا سوال بھی۔ یعنی اگر فرد کا واقعی مسئلہ مذکورہ مسائل میں سے ہے تو سوال یہ ہے کہ جسم کی قدر اور اہمیت کیا اتنی کم ہوگئی ہے کہ یہ محض ''جنسی تسکین''، ''شباب گریزاں'' کو روکنے اور ''انا'' کی تسکین کا ایک ذریعہ بن کر رہ جائے؟ یہ اس فکر اور ذہانت پر تنقید ہے جو جسم کے تقدس اور اس کی عظمت کا عرفان نہیں رکھتے اور اسے بازاری سطح کی چیز سمجھتے ہیں۔ دوسری صورت میں یہ سوال ع کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم۔ ایک غیر حل شدہ سوال کے جواب کے لیے فضا کی وسعتوں میں بکھر جاتا ہے۔ حمید نسیم لکھتے ہیں:

> ''سوال کے تکرار پر کہ ''کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم''، نظم ختم ہو جاتی ہے۔ اس سوال میں وہی گہرا دکھ ہے جو ایلیٹ کی The Waste Land کی ٹائپسٹ کے اس فقرے میں ہے جو وہ اپنے کلرک تماش بین کی جھٹ پٹ تسکین ہوس کے بعد۔ اس کے سیڑھیوں سے اتر جانے پر۔ اپنے بال آئینے کی مدد سے ٹھیک کر کے کہتی ہے: I am glad it is over''[1]

نظم کے سیاق میں مذکورہ مصرعہ فی الواقع کردار کی ایسی ہی نفسیاتی تھکن اور درد کو نمایاں کرتا ہے جس کی مثال نسیم نے پیش کی ہے۔

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۳۳

راشد کی زیادہ تر شاعری کسی ایک جذبے/فکر کے تابع نہیں ہے۔ایک ہی وقت اس میں جذبہ و خیال کی ایک سے زائد لہریں اُٹھتی ہیں اور مختلف سمتوں میں سفر کرتی ہیں۔ خارج اور باطن کی یہ ہشت پہلو کائنات جیسی وجدان اور دل و دماغ پر نازل ہوتی ہے اسی پیچیدگی، اُلجھاؤ اور ہجوم کے ساتھ راشد اسے اپنی تخلیقات میں پیش کر دیتے ہیں۔ سیاست، معاشرت، اقتصادی اور تہذیبی زندگی، اخلاقیات، جنس/عشق، یہ سب ایک دوسرے میں آمیز ہو گئے ہیں۔ فکر اور جذبے کی اسی گڈ مڈ نے راشد کی اکثر نظموں کو بظاہر مشکل اور پیچیدہ بنا دیا ہے۔ وارث علوی نے اس سلسلے میں ایک جگہ لکھا ہے:

''راشد کی شاعری میں جن تجربات کا اظہار ہوا ہے وہ سیدھے سادے، یک طرفہ اور اکہرے نہیں بلکہ پیچیدہ ہیں۔ جذبات کی مختلف اور متضاد لہریں جو ایک دوسرے میں مدغم ہوتی، اُلجھتی اور بالآخر ایک دھارا ہو کر بہنے لگتی ہیں۔ راشد ان لہروں کو الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کرتا اس لیے اس کے یہاں وہ وضاحت اور صفائی نہیں، جو کسی پیچیدہ تجربے کو Simplify کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعر کا تخیل ایک صورت حال سے پیدا شدہ تجربے کے ہر پہلو کا احاطہ کرتا ہے اور اس کے جذباتی حدود کی آخری پہنائیوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے جسے راشد کا ابہام کہا جاتا ہے۔ وہ نہ تو اس کی ایرانی اردو کا ابہام ہے نہ ہیئت اور انداز بیان کا، بلکہ یہ ابہام پیدا ہوتا ہے نظم کی جذباتی کیفیت کی پیچیدہ صورت سے۔''[1]

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ، مضمون ''ن۔م۔راشد کی شاعری''۔ص:۱۴۴

اب تک راشد کی جنسی نظموں کا ذکر ہوتا رہا جس پر فکر و جذبے کے مختلف سائے بھی پڑتے رہے۔ راشد نے جو سیاسی نظمیں کہی ہیں ان میں مسئلے کی نوعیت دو طرح کی ہے۔ایک سیاسی اور دوسرے معاشی۔ جس میں دوسری پہلی کی پیداوار ہے۔ سیاسی جبر خصوصاً استعماری قوتوں کی جانب سے، صرف اس لیے ہوتا ہے کہ محکوم ملک کی ساری دولت اور وسائل پر قبضہ کیا جا سکے۔ ظاہر ہے اس صورت میں وہ ملک معاشی لحاظ سے خوش حال نہیں رہ سکتا جو کسی غیر ملک کی سیاست کے قبضے میں آ جائے۔ برطانیہ دنیا کی ایک بڑی استعماری طاقت تھی جس نے مغرب سے مشرق تک اپنی Colonies قائم کیں اور محض اپنی حکومت اور اختیارات کو وسعت دینے اور اپنی مادّی ترقی کو مافوق ثابت کرنے کے لیے دنیا کی دوسری حکومتوں پر قبضہ کیا اور وہاں اُس ملک اُس قوم پر ستم کے ایسے پہاڑ توڑے کہ انسانیت شرمندہ ہو گئی۔ راشد اور اس کی قوم بھی اسی

آمر کے جبر کا شکار تھی۔ مفلسی، بیچارگی، معاشی بدحالی، سیاسی بے اختیاری، غلامی اور مجبوری کا احساس قوم کی روزانہ کی زندگی کا حصہ بن چکا تھا۔ راشد کے یہاں یہ احساس اکثر ایک شکست خوردہ شخص کا احساس ہے جس میں مایوسی اور نا اُمیدی بہت ہے اور جینے کی قوت اب ماند پڑ چکی ہے۔ لیکن یہ احساس ''ماورا'' کے آخر میں اور ''ایران میں اجنبی'' کے نصف حصے تک کی نظموں میں ملتا ہے۔ اس کے بعد کی شاعری میں اپنے حالات پر رونے اور مایوس ہونے کے بجائے افرنگ کی غلامی اور ان کے ظلم کے خلاف شدید ردّ عمل، احتجاج اور بغاوت نظر آتی ہے۔

نظم ''پہلی کرن'' میں راشد انگریزوں کے سیاسی اور اس سے پیدا معاشی جبر کو موضوع بناتے ہیں۔ راشد نے یہ نظم ایک نیگرو نظم سے متاثر ہو کر لکھی۔ افریقی قوم پر مغرب نے اپنی سیاسی برتری سے رنگ و نسل کی بنیاد پر جو ظلم کیا وہ اب تاریخ کا حصہ بن چکا ہے، نسلی فوقیت کا یہ احساس اب بھی اس قوم میں ہے۔ ہندوستان، ایران اور ایشیا کے دوسرے ممالک بھی کم و بیش افریقہ جیسی حالت میں گرفتار تھے۔ جذباتی اور فکری سطح پر افریقہ اور ایشیا میں یہ ہم آہنگی راشد کو متاثر کر رہی تھی۔ نظم کی تخلیق میں راشد نے یہ خیال رکھا ہے کہ پہلے حصے میں وہ تاثر نمایاں ہو سکے جو افریقی قوم پر ہونے والے مظالم کا نیگرو نظم کے ذریعہ ان پر مرتب ہوا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ محض ایک ترکیب ''شوکتِ باستاں'' سے وہ پوری نظم کا رُخ ایشیا/ اسلامی مشرق کی طرف موڑ دیتے ہیں۔

نظم کا راوی جو غلام قوم کا فرد ہے، اپنی مجبور اور بے دست و پا زندگی کے تسلسل سے بیزار ہے۔ نانِ شبینہ کی جستجو اس کی فکر پر حاوی رہتی ہے اور محنت و مشقت کے باوجود رزق کا قلیل حصہ اسے دستیاب نہیں ہے۔ روز مرّہ کی سخت محنت سے اپنے وجود اور اپنی قوم کے لیے وہ کچھ حاصل نہیں کر پاتا، اس کی خشت کوبی کا حاصل ہمیشہ غیروں کے حصے میں جاتا ہے۔ انگریزوں کی مادّی قوت، تہذیب اور سیاست کو اس محنت سے فائدہ پہنچتا ہے۔ ان کا اقتدار مزید مستحکم ہوتا ہے۔ زندگی کا یہ درد راوی سے برداشت نہیں ہوتا۔ حالات کا ستم اس میں جھنجھلاہٹ اور غصہ پیدا کر دیتا ہے اور وہ محکومی کی ایسی زندگی کو بے معنی تصور کرتا ہے۔ اُسے یہ جہاں بے بس، مجبور اور غم و آلام میں گرفتار دکھائی دیتا ہے، شاید اسی لیے وہ اس دنیا کو خیر باد کہہ دینا چاہتا ہے۔

کوئی مجھ کو دورِ زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو،
کوئی یہ سمجھا دو کہ حاصل ہے کیا ہستیِ رائیگاں سے؟

کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر

عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی!

میں اس قوم کا فرد ہوں جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے،

نانِ شبینہ نہیں ہے،

ظاہر ہے ہر جاندار اور بے جان مادّہ وقت کے دائرے میں ہے اور زمان و مکان ان کا ازلی و ابدی لازمہ ہے۔ راوی کا اس دائرے سے باہر جانے کی خواہش کرنا اس کی نا اُمیدی اور مایوسی کی شدت کو نمایاں کرتا ہے۔ ایسی صورت میں جب نجات کے سارے راستے بند نظر آتے ہیں تو عاجز ہو کر دل و دماغ ایسے ہی غیر منطقی راستے پر چل پڑتا ہے۔

راوی جس قوم سے تعلق رکھتا ہے وہ اب بھی ماضی کی عظمت اور شان و شوکت کے فریب میں گرفتار ہے، اور اسے اپنے عمل سے زیادہ تقدیر اور خدا پر یقین ہے، جب کہ تقدیر اور خدا کی مدد انسان کی ذاتی کوشش اور عمل کے ساتھ ہے۔

اور اس پر بھی یہ قوم دلشاد ہے شوکت باستاں سے

اور اب بھی ہے امید فردا کسی ساحرِ بے نشاں سے!

اقبالؔ نے اپنے تجربے اور مشاہدے میں دیکھا کہ قوم کا فکری اور عملی جمود اس لیے ہے کہ اس کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں تصوف نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی ہے۔ قناعت پسندی اور محدود زندگی بسر کرنا صوفیا کا شیوا رہا اور عام زندگی بھی اس سے متاثر رہی، جمود کا ایک بڑا سبب تصوف کی دی ہوئی یہ قناعت پسندی تھی، اقبال نے اس کے خلاف حرکت و عمل کو زندگی سے تعبیر کیا اور اس کی مابعد الطبیعات پیش کی۔

راشد اور اقبال کا زمانہ تقریباً ایک ہے۔ بیسویں صدی دونوں کے لیے ایک سی سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی صورت حال لے کر آئی تھی۔ البتہ ماضی کا سحر انگیز فریب اور بے بسی و محرومی کا احساس ہندوستانی اور دوسرے مشرقی مسلمانوں کو حالیؔ و شبلیؔ کے عہد سے بیکار اور بے عمل قانع بنا چکا تھا اور یہ حالت بیسویں صدی میں اسی طرح قائم تھی۔ چنانچہ راشد اور اقبال دونوں اپنے عہد کے مسائل کا ادراک بھی ایک ہی سطح پر کرتے ہیں اور اس کا حل بھی تقریباً ایک ہی پیش کرتے ہیں۔ راشدؔ نے محسوس کیا کہ تقدیر پر ضرورت سے زیادہ انحصار قوم کے جمود کی بنیادی وجہ ہے۔ معاشرے نے اپنی قوت و توانائی اور صلاحیت

سے کام لینا چھوڑ دیا ہے۔ یہ گمراہ کن تقدیر پرستی اور بے عملی ہی آج کے انسان کا المیہ ہے۔ تقدیر ہو کہ تصوف دونوں نے غیر ضروری قناعت پسندی کو رواج دیا اور دنیا کے کاروبار، انتظام و انصرام سے اس قوم کو الگ کر دیا جس کے یہ دونوں نمائندے ہیں۔ تصوف کی قناعت پسندی ایک سطح پر آ کر تقدیر ہی کا جز بن جاتی ہے۔ اس طرح فکری لحاظ سے راشد اور اقبال ایک ہی مقام پر کھڑے ہیں۔

ہر پیغمبر اور مصلح کا فکری مسئلہ یہ رہا ہے کہ اس نے اپنی قوم اور اپنے عہد کی زندگی کی درشتیوں اور برائیوں کو روحانیت کے علاوہ مادّی لحاظ سے بھی دور کر کے اس کی ہمہ جہت ترقی کی کوشش کی ہے۔ اور تقریباً ہر اچھے شاعر کا مسئلہ بھی یہی ہے، کہ ''شاعری جزو پیغمبریست''۔ راشد کی فکری پریشانی بھی یہی ہے کہ وہ اپنی قوم کے غم و آلام، اس کی منتشر صورت حال، معاشی بدحالی اور اخلاقی زوال کو برداشت نہیں کر سکتے۔ وہ دنیا کو اس کی بہترین شکل میں حسن و جمال کے ساتھ دیکھنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ یہ حسن کہیں باطن کی روحانیت سے ترکیب پاتا ہے اور کہیں مادّی فوائد سے ہونے والی ترقی اور خوش حالی سے۔ لیکن جب یہ سیاست کے جبر مسلسل میں دب کر رہ جاتا ہے تو اس کی اُلجھن خود اپنی ذات اور عمل پر خشم آگیں احتجاج کرتی ہے ؎

میں اس خشت کوبی سے اُکتا گیا ہوں
کہاں ہیں وہ دنیا کی تزئین کی آرزوئیں
جنھوں نے تجھے مجھ سے وابستہ تر کر دیا تھا؟

اسی اُلجھن اور غصے میں راوی اپنی آئندہ نسل کو ہلاک کر دینے پر آمادہ ہے۔ اس کی معاشی صورت حال اس کے سامنے ایک سوال بن کر کھڑی ہو جاتی ہے کہ جہاں اپنے آپ کو زندہ رکھنا مشکل ہو رہا ہے وہاں آنے والی نسل کی پرورش کیسے ہوگی؟ یہ خیال کہ غلامی کا بار جو اس کی ذات پر آبا و اجداد کی عیش کوشی کی وجہ سے پڑا ہے، اُسے توڑنے کا اور آئندہ نسل کو مظلومی و محکومی سے بچانے کا یہی راستہ ہے کہ نئی نسل کو زہر دے دیا جائے ؎

تری چھاتیوں کی جوئے خیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے
جسے پی کے سو جائے ننھی سی جان
جو اک چھپکلی بن کے چمٹی ہوئی ہے ترے سینۂ مہرباں سے،
جو واقف نہیں تیرے درد نہاں سے؟
اسے بھی تو ذلّت کی پایندگی کے لیے آلۂ کار بننا پڑے گا،

بہت ہے کہ ہم اپنے آبا کی آسودہ کوشی کی پاداش میں
آج بے دست و پا ہیں،
اس آیندہ نسلوں کی زنجیر پا کو تو ہم توڑ ڈالیں!

لیکن یہ مسئلے کا مستقل اور قابل قبول حل نہیں ہے۔ اسے محض ذہنی انتشار اور پریشانی میں عقل وشعور کا سلب ہونا کہا جائے گا۔

نظم کے آخر میں راوی/شاعر نئی دنیا کا جو منظر پیش کرتا ہے اور اس کے حوالے سے زندگی کے مسائل کے جس حل کی طرف بڑھتا ہے اس میں انسان عقیدے اور یقین، تقدیر اور خدا سے بے نیاز ہو گیا ہے اور اپنے حالات کا خود مختار ہے۔

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اس ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آغا تھا مشرق کا آقا نہیں تھا!
یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں، سن لو،
یہی ہے نئے دور کا پرتوِ اوّلیں بھی۔

دوسری جنگ عظیم کی ہولناکی کے بعد جو دنیا سامنے تھی اس میں ہر جگہ تباہی و بربادی اور انسانی زندگی کے اتلاف کا منظر تھا۔ اس عظیم حادثے کے بعد اکثر باشعور ذہنوں میں خدا کے وجود کے متعلق اشتباہ پیدا ہوا کہ اگر خدا ہے تو اسے اس عظیم تباہی کو اپنی الوہی طاقت سے روک دینا چاہیے تھا لیکن اس سانحۂ عظیم سے ثابت ہوتا ہے کہ شاید ایسی کوئی ہستی ہے ہی نہیں جو ہر شے پر کامل اختیار رکھتی ہو۔

راشد کے یہاں خدا کے وجود کے متعلق جو انکار ملتا ہے وہ بھی ایک حساس فرد کا جذباتی ردّعمل ہے، لیکن اس انکار سے بھی راشد انسان کے درد و غم، اس کی محرومی اور بے بسی کا علاج نہیں کر سکے۔ اپنی تخلیقات اور انفرادی زندگی میں وہ خدا کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہاں بھی ایک کش مکش کی حالت ہے۔ ذہن وشعور زندگی کے ناحل شدہ مسائل کے تناظر میں خدا سے بغاوت کر رہا ہے اور تہذیبی لاشعور یقین اور عقیدے کی انھیں بنیادوں کی طرف شاعر کو لانے کی کوشش کرتا ہے جس سے وہ اور اس کے اسلاف وابستہ رہے۔ یہاں راشد کی زندگی اور ان کی تخلیق سے ایک ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔

آغا عبدالحمید کو ۲۲؍ اکتوبر ۱۹۷۰ء میں ایک خط لکھا جس میں کار حادثے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ڈرائیور نے دیہاتی کی جان بچانے کے لیے گاڑی سڑک کے بائیں طرف چلا دی تا کہ اس کے پہنچنے سے پہلے پہلے نکل جائے۔ اس تیز رفتاری اور جھٹکے کے باعث گاڑی کا ٹائر پھٹ گیا اور گاڑی اُلٹ کر سڑک کے کنارے ایک خشک نالے میں جا گری۔ اور ہم اس کے اندر قید ہو گئے۔ مشکل سے شیشے وغیرہ توڑ کر اپنے آپ کو باہر نکالا۔ گاڑی بالکل پچک گئی ہے۔ اور ہم کیسے بچ گئے ہیں، اس پر انتہا درجے کی حیرت ہوتی ہے۔ بلکہ یقین نہیں آتا کہ ہم زندہ سلامت ہیں۔ ڈرائیور بے چارے کو پسلیوں میں چوٹیں آئی ہیں اور دانت ہل گئے ہیں۔ شیلا اور نزیل کو ٹانگوں پر خراشیں اور زخم آئے ہیں۔ میری گردن اور کمر کے پٹھے درد کر رہے ہیں۔ اور گردن موڑنا مشکل ہو رہا ہے۔ آواز بھی بھرا سی گئی ہے۔ بہر حال زندہ ہیں۔ خدا کا شکر ادا کر رہے ہیں کہ اس نے ہاتھ دے کر بچا لیا۔''[1]

''ایران میں اجنبی'' کے ذیل میں لکھے گئے کانتوز (Cantos) میں ایک قطعہ ''مارِ سیاہ'' کے عنوان سے ہے۔ اس کا موضوع ایرانی سرزمین پر غیر ملکی فوجیوں کا جنسی جبر ہے۔ ''یاسمین'' جو اس نظم کا نسوانی کردار ہے اور راوی کو اس سے تعلق خاطر بھی ہے، جب اس کے ساتھ یہ ظلم ہوتا ہے تو راوی بے بسی و مجبوری میں خدا ہی کے گھر فریاد لے کر پہنچتا ہے اور اس کی دیواروں کو پکڑ کر روتا ہے ۔

مگر سن کے یوں دم بخود ہو گیا تھا،
کہ جیسے مجھی کو وہ مارِ سیہ ڈس گیا ہو!
میں اُٹھا، خیاباں میں نکلا
اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کے
آنسو بہاتا رہا!

راشد کی سیاسی نظموں میں ''زنجیر'' کو ایک ممتاز نظم اس لیے قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں پہلی بار راوی نے نہایت جرأت مندی اور بے باکی سے انگریزوں کے نظام حکومت، ان کی بے انصافیوں، اور

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ص: ۲۵۷

جبر واستحصال کے خلاف سخت احتجاج کیا ہے۔ نظم کے ایک ایک لفظ سے غصہ، نفرت اور بغاوت کا اظہار ہوتا ہے۔ راوی کا احتجاج / بغاوت اس عاجز فرد کی بغاوت نہیں ہے جو مدافعت میں ننگے ہاتھ ہی مقابل کی تلوار پکڑ لیتا ہے، پھر بھی ہلاکت اس کا نصیب ہوتی ہے۔ یہ ایک حساس اور ذی بصیرت شخص کی بغاوت ہے جو ہوا کا رُخ پہچانتا ہے اور جس کا ہاتھ زمانے کی نبض پر ہے۔ وہ صاف دیکھ رہا ہے کہ انگریزوں کا آفتاب غروب کے قریب ہے اور تمام غلام ممالک اور قومیں جو ان کی استعماریت کا شکار ہیں، ان میں خودمختاری اور آزادی کی جدوجہد ہو رہی ہے۔ چنانچہ راوی/ شاعر بڑے پُر جوش انداز میں اپنی قوم/ملکی اجتماع کو بھی بغاوت اور جدوجہد کی ترغیب دیتا ہے۔ بیان ایسا ایمائی اور اشارتی ہے کہ کہیں تبلیغ / خطابت کا عیب نہیں آیا ہے اگرچہ انداز بیان میں اور اسلوب و آہنگ میں خطابت کی گھن گرج اور شکوہ موجود ہے۔ فن کی اسی خوبی کے سبب یہ نظم سیاسی اور احتجاجی نظموں میں بلند تر مقام پر فائز ہے۔ میراجی لکھتے ہیں:

''اپنے استعاروں اور کنایوں کی بنا پر شاعر کی یہ نظم ایک بلند درجہ رکھتی ہے۔ نیز سیاسی لحاظ سے غالباً راشد کی یہ پہلی خالص نظم ہے۔''[1]

نظم ''زنجیر'' تین بندوں پر مشتمل ہے اور اس کی ترکیب و تعمیر میں راشد نے جو اہتمام کیا ہے اس سے بیان اور لہجے کے اعتبار سے تجربے کی ایک نئی صورت بنتی ہے۔ پہلے اور دوسرے بند کے ابتدائی دو مصرعوں میں اس بیداری اور تحرک سے آگاہ کیا جا رہا ہے جو غلام ملک اور قوم میں اپنی غلامی اور محرومی کے خلاف نمودار ہوا ہے۔ مثلاً

گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش نئی لرزش ہویدا ہو چلی،

یہ بالکل ابتدائی مصرعے ہیں جو نظم میں بطور اطلاع آئے ہیں کہ وہ ممالک اور قومیں جو سالہا سال سے غلامی کی زنجیروں میں قید تھیں، اب ان میں آزادی کے لیے اور اپنے حقوق کے لیے ایک انقلاب پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے فوراً بعد جو مصرعے آتے ہیں ان میں اجتماع کو بغاوت پر آمادہ کرنے اور اُسے دشمن سے برسرِ پیکار ہونے کی ترغیب دی جاتی ہے۔

سنگِ خارا ہی سہی، خارِ مغیلاں ہی سہی،
دشمنِ جاں، دشمنِ جاں ہی سہی،

---

1. اس نظم میں...، ص: ۱۹۵

دوست سے دست و گریباں ہی سہی،
یہ بھی تو شبنم نہیں ـــــ
یہ بھی تو مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں ـــــ

دشمن اگر چہ دشمن جانی ہے، سخت ہے، ظالم ہے مگر یہی وقت ہے کہ اس کے خلاف جنگ لڑی جائے۔ بہت سے برادرِ وطن اور دوست، احباب ایسے ہیں جو معاشی مجبوری یا سیاسی مصلحت اندیشی سے دشمن کی طاقت کا حصہ بنے ہوئے ہیں اور بغاوت اور انقلاب کی حالت میں دشمن کے ساتھ ہیں، تو اگر ایسے دوست سے لڑنا پڑے تو یہ بھی جائز ہے کہ ان کا رویہ دشمنانہ ہے۔ وہ نہ تو قوم کے مخلص ہیں اور نہ ہی ملک کے۔

راشد نے ''دوست'' کہہ کر جس طبقے کو مخاطب کیا ہے وہ ملک کے معتبر قوم پرست لوگ ہو سکتے ہیں جو عموماً سرکاری محکموں/فوج میں ملازم ہیں۔ یہ افراد مالی منفعت اور معاشرتی سطح پر اپنے اثر و رسوخ کو قائم رکھنے کے لیے انگریزوں کے دریوزہ گر ہیں، اور اُن سے لڑنے والے افراد اُنہی کے ہم پیشہ ہو سکتے ہیں لیکن ملک و قوم کے مخلص۔

دوسرے بند میں راشد غلام ملک/قوم کے لیے ''سینۂ نخچیر'' کا استعارہ لاتے ہیں۔ آزادی، بغاوت اور دشمن کو شکست دینے کے جذبے کو وہ ''سینہ'' کی مناسبت سے ''نیا ارماں''، ''نئی اُمید'' جیسے الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔ پہلے بند میں راوی کا خطاب خواص/متوسط طبقے سے تھا۔ یہاں اس کے پیش نظر ملک کے کمزور عوام اور مزدور طبقہ ہے جو اپنے حاکم کے لیے آسائش و زیبائش کا سامان تیار کرتا ہے۔ راشد اس طبقہ کو ''پیلۂ ریشم'' کے استعارہ سے مخاطب کرتے ہیں اور اسے للکارتے اور جذباتی طور پر انگیز کرتے ہیں۔

حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل،
وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسنِ روز افزوں کی زینت کے لیے
سالہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تارہائے سیم و زر
ان کے مردوں کے لیے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال!

''سنگین جال'' وہ سیاسی تدبیر/ قیامت خیز شورش اور بغاوت ہوسکتی ہے جس میں دشمن کو پسپا ہونے اور شکست کھانے کے سوا کوئی اور راستہ نہ ہو۔

نظم کے اس حصے کی خوبی اور انفرادیت یہ ہے کہ شاعر نے اس میں ''پیلۂ ریشم'' کے استعارے کی مناسبات سے پورا بیان مرتب کیا ہے۔ چنانچہ یہ استعارہ ''پیلۂ ریشم'' سے وسیع ہوکر اس حصے کے آخری مصرعے تک چلا جاتا ہے۔

نظم کے آخری حصے میں راوی اپنی کوشش کی بارآوری دیکھ کر خوش ہے۔ وہ شکر گزار اور مطمئن ہے کہ جدوجہد، انقلاب اور بغاوت کا جو نعرہ اس نے بلند کیا تھا، آج کوہ و بیاباں کے ذرّے ذرّے سے وہی آواز سنائی دے رہی ہے۔ یہ آواز ستم خوردہ اور ظلم پروردہ قوم کو غلامی کی زنجیروں کو توڑ ڈالنے اور دشمن پہ شبخون مارنے کا حوصلہ دے رہی ہے۔

شکر ہے دنبالۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی،
کوہساروں، ریگزاروں سے ندا آنے لگی:
ظلم پروردہ غلاموں بھاگ جاؤ
پردۂ شبگیر میں اپنے سلاسل توڑ کر
چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ
اور اس ہنگام بادآورد کو
حیلۂ شبخوں بناؤ!

میراجی کو یہ نظم خیال کی تنظیم کے اعتبار سے ذرا غیر مرتب معلوم ہوتی ہے اور یہ انتشار اُن کے خیال میں نظم کا پہلا حصہ اپنی مناسب ترین جگہ پر نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔ لکھتے ہیں:

''نظم کے دوسرے اور تیسرے بند کا مفہوم نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آجاتا ہے لیکن پہلا بند ذرا اُلجھن میں ڈالنے والا ہے، دوسرے بند میں پیلۂ ریشم اور تیسرے بند میں اس ہنگام بادآورد کے معنی جلد ہی متعین ہو جاتے ہیں اگر مفہوم کا تسلسل قائم کرنا چاہیں تو دوسرے بند کو پہلا اور پہلے کو دوسرا بند سمجھ کر پڑھنا چاہیے۔''[1]

---

[1] اس نظم میں...، ص:۱۹۱۔۱۹۲

نظم میں ایسی کوئی کمی اور بعد محسوس نہیں ہوتا۔ یہ بے ربطی میراجی کو شاید اس لیے نظر آئی کہ دوسرے بند میں ''پیلۂ ریشم'' کی ترکیب آئی ہے جب کہ ''شبنم، مخمل، دیبا، ریشم'' جیسے نرم الفاظ پہلے بند میں جمع ہو گئے ہیں۔ نظم کو مربوط کرنے کے لیے میراجی پہلے اور دوسرے بند کو ہم آمیز کر کے ڈرامائی انداز میں مکالمے کی ایک صورت قائم کرتے ہیں، جو اس طرح ہے:

شاعر: ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں ایک نیا ارماں، نئی اُمید پیدا ہو چلی (اس لیے) حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل!

پیلۂ ریشم: اس وقت اگر میں نے جنبش کی تو میں بالواسطہ (چ) کی مدد کروں گا جو اپنی بربریت اور ظلم اور سختی کے باعث سنگ خارا ہیں۔

شاعر: سنگ خارا ہیں تو سنگ خارا ہی سہی۔

پیلۂ ریشم: نیز میں بالواسطہ (ن) کی مدد کروں گا جو اپنے عمل کی تیزی اور اپنے مظالم کی تندی کے باعث خار مغیلاں ہیں۔

شاعر: خار مغیلاں ہی سہی۔

پیلۂ ریشم: اس کے علاوہ یہ سنگ خارا اور یہ خار مغیلاں (ا) سے دست و گریباں ہیں جو میرا دوست ہے۔

شاعر: دوست سے دست و گریباں ہیں تو اس کے باوجود اے پیلۂ ریشم نکل! کیوں کہ یہ دوست بھی تو سنگ خارا اور خار مغیلاں ہی کی نوع سے ہے، یہ بھی تو شبنم نہیں، مخمل نہیں، دیبا نہیں، ریشم نہیں۔''[۱]

میراجی نے اپنے تخلیقی ذہن سے اگرچہ پہلے اور دوسرے بند کو مربوط کر دیا ہے اور اپنی نظر میں یہ نظم مکمل کر لی ہے لیکن شاید اس کی ضرورت نہیں تھی۔ خیال کے اعتبار سے پہلا بند اپنے آپ میں مکمل ہے۔ ''پیلۂ ریشم'' اور ''شاعر'' کے درمیان میراجی نے جو آخری مکالمہ لکھا ہے وہ بالکل غیر مناسب ہے۔ آزادی یا حقوق کی جنگ میں صرف دو حلقے ہیں ایک دشمن کا اور دوسرے مظلوم و محروم قوم کے افراد کا۔ ایسا ممکن نہیں کہ 'سنگ خارا' اور 'خار مغیلاں' کو جن افراد سے تقویت پہنچتی ہو اور جو اس کے کام آئیں انھیں وہ ہلاک کر دے۔ چنانچہ ایسے افراد جو راوی کے دوست اور ہم وطن ہیں لیکن اپنے مفاد کے لیے دشمن/ استعماری طاقت کے ساتھ ہیں،

دشمن کے ذریعہ ان کا ہلاک کیا جانا بالکل غیر فطری ہے۔ بس یہیں میراجی کو دھوکا ہوا۔ وہ ''دوست سے دست وگریبان'' ہونے والے افراد کی تشخیص اور تعین نہ کر سکے۔ اور نہ یہ سمجھ سکے کہ بغاوت اور انقلاب کی شدت تبھی نمایاں ہو سکتی ہے جب ایسے دوستوں کو دشمن کے خانے میں رکھ دیا جائے اور ان سے بھی جنگ لڑی جائے جو حاکم کے ساتھ ہوں اور آزادی وخودمختاری کے راستے میں حائل ہوں۔

نظم ''سومنات'' بھی راشد کی سیاسی نظموں میں سے ہے۔ یہ ایک سادہ سی بیانیہ نظم ہے جس میں شاعر کا زور فنّی ایمائیت اور اشاریت سے زیادہ وضاحت پر ہے البتہ بعض تلمیحیں اور استعارے موقع کی مناسبت سے بہت ہی عمدہ ہیں اس کا موضوع ہندوستان کی داخلی صورت حال کی تصویر کشی ہے۔ شاید یہ نظم ہندوستان کی آزادی سے قبل، اُس وقت کہی گئی جب آزادی کی جنگ اپنے آخری مرحلے میں تھی اور ہندوستان اقتدار کی تبدیلی کے قریب تھا۔ راشد کے سامنے جو منظر نامہ تھا اس میں وہ ایک نئی آمریت، ایک نئے سامراجی نظام کو صاف دیکھ رہے تھے۔ اقتدار کے تبدیل ہوتے ہوئے مرکز کو حاصل کرنے اور حکومت کی عنان اپنے ہاتھوں میں لینے کی خواہش میں، ہندوستان کے مختلف سماجی گروہ اور قومیں سرگرم عمل تھیں۔ راشد محسوس کرتے تھے کہ انگریزوں کے بعد اگر یہ طاقتیں، جن میں ایک طرف برہمن اپنے قدیم مذہب کی احیاپرستی پر زور دے رہا تھا اور دوسری طرف مہاجن جس کی حریص نگاہ عوام کی دولت پر تھی اگر ہندوستان پر قابض ہو گئے تو ملک انگریزوں کے بعد پھر سے ظلم و جبر کی ایک دوسری طاقت کے ہاتھ میں چلا جائے گا۔ چنانچہ اس نظم میں انھوں نے ایسے تمام گروہوں اور ان کی کاوشوں پر تنقید کی ہے۔

''سومنات'' کو راشد نے لوٹ مار اور غارت گری نیز ہندوستان کے استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یعنی غارت گری اور ربودگی کی جو ابتدا محمود غزنوی سے ہوئی وہ وقت کے تسلسل کے ساتھ اب بھی قائم ہے۔ غزنوی کے بعد انگریز آ گئے اور اب انگریزوں کے بعد خود اس ملک کی قومیں ظلم اور تاراجی کی روش پر ہیں۔

عجوزۂ سومنات کے اس جلوس میں ہیں
عقیم صدیوں کا علم لادے ہوئے برہمن
جو اک نئے سامراج کے خواب دیکھتے ہیں
اور اپنی توندوں کے بل پہ چلتے ہوئے مہاجن
حصول دولت کی آرزو میں بہ جبر عریاں

اوران کے پیچھے لڑھکتے لنگڑاتے آرہے ہیں
کچھ اشتراکی
کچھ ان کے احساں شناس ملا
بجھا چکے ہیں تو اپنے سینے کی شمعِ ایقاں

یہ نظم دو حصوں میں منقسم ہیں۔ پہلے حصے میں اقتدار کی دوڑ میں لگے الگ الگ طبقے ہیں اور دوسرے حصے میں وہ اجتماع ہے جو مختلف سطحوں پر ظلم وستم کا شکار رہا ہے۔اس میں مسلمان، انگریزوں کے ظلم کا، ہریجن، پنڈتوں اور برہمنوں کی ستم گاری کا اور دہقاں، مہاجنوں کی ہوس زر کا شکار ہے۔

مگر سرِ راہ تک رہے ہیں
کبھی تو دہشت زدہ نگاہوں سے
اور کبھی یاس جاں گزا سے
غریب وافسردہ دل مسلماں،
جو سوچتے ہیں،
کہ ''اے خدا
آج اپنے آبا کی سرزمیں میں
ہم اجنبی ہیں،
ہدف ہیں نفرت کے ناوکِ تیز و جاں ستاں کے!

....

منو کے آئیں کا ظلم سہتے ہوئے ہریجن
کہ جن کا سایہ بھی برہمن کے لیے
ہے درزِ شب زمستاں/ وہ سوچتے ہیں:
''کہیں یہ ممکن ہے!
بیچ ڈالے گا
ہم کو بردہ فروش افرنگ

اب اسی برہمن کے ہاتھوں

کہ جس کے صدیوں پرانے سیسے سے

آج بھی کورو کر ہیں سب ہم!

جواب بھی چاہے

تو روک لے ہم سے نورِ عرفاں!''

ستم رسیدہ نحیف دہقاں

بھی اس تماشے کو تک رہا ہے،

اُسے خبر بھی نہیں کہ آقا بدل رہے ہیں

وہ اس تماشے کو

طفل کمسِن کی حیرتِ تابناک سے محض دیکھتا ہے!

ہندو صنمیات اور اسلامی تلمیحات کو اپنے تخلیقی وجدان کا حصہ بنا کر راشد نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ اسلامی تلمیح کی عمدہ مثال نظم ''خودکشی'' ہے۔ نظم ''سومنات'' میں انھوں نے ہندو مذہب کی تلمیح استعمال کی ہے۔ اس مذہب کی دیویوں میں سے ایک ''کالی'' ہے۔ بنگالی ہندو اسی کی پرستش کرتے ہیں۔ کالی کی تصویر میں جو چیز عام طور سے دکھائی دیتی ہے اس میں اس کی لمبی خوں چکیدہ زبان اور کاسۂ سر کے ہار سے بھرے جسم پر نظریں ٹھہر جاتی ہیں۔ ہندو مذہب میں یہ شیطانی قوتوں کے خلاف لڑنے والی ایک ہیبت ناک طاقت ہے، مگر راشد اس ہیبت ناکی کو حریص مہاجنوں کے متعلق اس طرح استعمال کرتے ہیں۔

کسی جزیرے کی کور وادی کے

وحشیوں سے بھی بڑھ کے وحشی،

کہ ان کے ہونٹوں سے خوں کی رالیں ٹپک رہی ہیں

اور ان کے سینوں پہ کاسۂ سر لٹک رہے ہیں

یہ شاعر کا تہذیبی لاشعور ہے، یہ اگرچہ اس کے اپنے ایمان اور عقیدے کے خلاف ایک طاقت ہے لیکن اس کی تہذیب کا حصہ ہے۔ یہ لاشعور فن کار کی تخلیقی گرمی سے ڈھل کر فن میں ایک نئی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

نظم ''ویراں کشید گاہیں'' کا تخلیقی محرک سیاسی اور معاشرتی ناانصافی/ جبر کی صورت حال ہے، اس لیے کہ یہی شے اس نظم کے بنیادی موضوع یعنی تبدیلی، انقلاب اور اس تک رسائی کی کوشش و اُمید کی خالق ہے۔ 'مری' پاکستان کا خوب صورت پہاڑی علاقہ ہے۔ نظم میں یہ ایک حوصلہ منداور اپنے حالات سے باخبر افراد کی سرزمین کا ایک استعارہ ہے۔ یہ نظم ہر اس مقام کے لیے بامعنی ہے جو ظلم وستم کا شکار ہو اور لوگ اب اس بات سے پُر اُمید ہوں کہ ان کی پستی کامیابی سے تبدیل ہو جائے گی۔ نظم پوری طرح ایمائی اور استعاراتی ہے۔ راوی نے اپنے کلام کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں وہ زندگی کی عام انحطاطی صورت حال میں انقلاب اور تبدیلی کے محرکات کی تلاش میں ہے۔ اور دوسرے حصے میں اس کی بصیرت ان آثار و شواہد کا نظارہ کر رہی ہے جو انقلاب کے ذریعہ زندگی کو ایک نئی تبدیلی اور ترقی سے ہم کنار کرنے کو ہیں۔

راوی ایک مظلوم اور بے حس معاشرے میں ایسے فرد کی تلاش کر رہا ہے جس کی شخصیت انقلاب آفریں ہو۔ جو افراد/ اجتماع کے دلوں کو گرما دے اور انھیں داخلی طور پر اپنے سیاسی و معاشرتی حالات کی افسردگی اور غم کے مقابلے میں خود آگاہ اور جرأت آموز بنا دے۔

مری کی ویراں کشید گاہوں میں
اُس فتیلے کو ڈھونڈتا ہوں
جو شیشہ و جام و دستِ ساقی کی منزلوں سے
گزر کے جب بھی بڑھا ہے آگے
تو اس سے اکثر غموں سے اُجڑے ہوئے دماغوں
کے تیرہ گوشے
انا کی شمعوں کی روشنی سے جھلک اُٹھے ہیں!

یہ انا ہی راشد کی اُمیدوں کا سہارا اور نئی زندگی کا پیش خیمہ ہے۔ اقبال ''انا''/''خودی'' کو انسان کی داخلی صلاحیت قرار دیتے ہیں، اور اس پوشیدہ قوت کو عمل میں لانے اور اسے حرکت دینے کو وہ ''خودی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ دراصل اقبال کے زمانے میں تصوف کی انفعالیت کی وجہ سے زندگی میں جمود پیدا ہو گیا تھا جسے حرکت میں لانے کے لیے انھوں نے ''خودی'' کا تصور پیش کیا۔ راشد کے عہد میں تصوف کی بے عملی تو نہیں تھی البتہ حکومت کا خوف اور سیاست کا جبر موجودہ زندگی پر حاوی تھا۔ اس خوف نے

اجتماعی وانفرادی زندگی کو اندر سے کمزور و ناتواں کر دیا تھا اور اُس سے قوت گویائی، فکر و عمل کی صلاحیت اور ردّ عمل کی طاقت چھین لی تھی۔ راشد نے اس کمزوری کا علاج ''انا'' میں تلاش کیا۔ یہ ''انا'' اقبال کی خودی کی طرح انسان کی باطنی صلاحیتوں کا مجموعہ نہ تھی بلکہ راشد اسے انسان کی حوصلہ مندی، جرأت و ہمت اور قوتِ عمل سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال اور راشد کی انا میں یہی بنیادی فرق بھی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد راشد کی ''انا'' کو اس کی موہوم تمنا کی علامت قرار دیتے ہیں:

> ''پُر لطف بات یہ ہے کہ جو چیز اس کی اُمیدوں کا آخری سہارا ہے اور جس میں وہ مشرق کی بقا دیکھتا ہے، وہ ہے انا کی شمعوں کی روشنی! یہ تصور اگر چہ قدیم صوفیوں کے ہاں بھی موجود ہے لیکن ہمارے زمانے میں یہ اقبال سے اس حد تک منسوب ہے کہ اب اسے اقبالیات ہی کا جزو بلکہ جزوِ اعظم کہنا چاہیے۔ اقبال نے اس کے گرد ایک پورا فلسفیانہ نظام تعمیر کیا ہے، لیکن راشد محض شاعر ہے فلسفی نہیں، اس کے ہاں یہ تصور اس کی موہوم تمناؤں کی علامت بن کر رہ گیا ہے۔''[1]

زندگی کے تئیں راشد کا نقطۂ نظر دائروی (Cyclic) تسلسل کا ہے۔ وہ وقت، حالات، زندگی اور اس کی تمام مادّی صورتوں کو اسی تسلسل کے تابع خیال کرتے ہیں۔ ''انا'' کے بعد یہ دوسری شے راوی کی اُمیدوں کو تقویت دیتی ہے اور اسی میں وہ اپنی اور اجتماع کے درد و غم کو ختم ہوتا دیکھتا ہے ۔

کھنڈر جو صبحِ ازل کی مانند
ایستادہ ہیں،
اس یقیں سے،
کہ ابتدا ہی اگر ہیولائے انتہا ہے
تو انتہا بھی کبھی وہی نقطہ بن گئی ہے،
جہاں سے سالک ہو، اوّلیں بار جادہ پیما!

یعنی ہر شے کی ابتدا بھی ہے اور انتہا بھی اور ان کے درمیان کا وقفہ بہت سے مرحلوں سے ہو کر گزرتا ہے۔ مگر یہ دونوں صورتیں لازم و ملزوم ہیں۔ بالکل ویسے ہی جیسے سورج کا طلوع ہونا اس کے حدِ کمال تک

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ، مضمون ''شاعروں کا شاعر''۔ ص:۹۳

پہنچنے اور غروب ہونے کی علامت رکھتا ہے۔ اسی طرح غروب/زوال میں ایک نئی صبح، نئی زندگی اور نئے سورج کا طلوع پوشیدہ ہے۔ انسانی زندگی اور اس کے حالات کا عالم بھی یہی ہے۔

دائروی تسلسل کا یہ خیال راوی اور اُس جیسے بہت سے اُجڑے دلوں میں اپنی مجہول اور غم خوردہ زندگی میں تغیر اور انقلاب کی اُمید روشن کر دیتا ہے۔ راوی اپنے وجدان اور بصیرت سے زندگی کی تبدیلی کے آثار کو بہت واضح دیکھ رہا ہے ۔

میں اس فتیلے کے اس سرے پر،
کھڑا ہوں، مجذوب کی نظر سے
مری کی ویراں کشید گاہوں میں جھانکتا ہوں!
میں کامگاری کے انتہائی سرور سے کانپنے لگا ہوں

''فتیلہ'' اور ''کھنڈر'' اس نظم کے دو مرکزی استعارے ہیں۔ ''فتیلہ'' ردِّ عمل، تبدیلی، احتجاج اور انقلاب کی طاقت ہے اور ''کھنڈر'' برباد قوم کی علامت ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ راشد استعارہ سازی کے عمل میں ''فتیلے'' کو ''نیل'' کے استعارے میں منقلب کر دیتے ہیں اور اس قلب ماہیت سے وہ مرکزی استعارے کے معنی و مفہوم میں توسیع کرتے ہیں۔ مذکورہ بالا حصہ کو نظر میں رکھیں اور اس کے بعد نظم کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں ۔

جہان بھر کے عظیم سیّاح دیر تک یہ خبر نہ لائے
کہ نیل،
جو بے شمار صدیوں سے،
مصر کے خشک رہگزاروں کو،
رنگ و نغمہ سے بھر رہا تھا
کہاں سے ہوتی تھی اس کی تقدیر کی رو پہلی سحر ہویدا؟
میں آج ایسے ہی نیل کی وسعتوں/ کی دہلیز پر کھڑا ہوں!

یہ ''فتیلے'' کے استعارے کو 'نیل' کے استعارے میں مدغم کر معنی کو وسعت دینے کی عمدہ مثال ہے۔ ظاہر ہے ''فتیلے'' سے زندگی کی شادابی، مسرّت انگیزی، حسن و جمال، رنگ و آہنگ، نکہت و نور، جذب و شوق

اور خوشی کا وفور نمایاں نہیں ہوسکتا تھا اور اُس زندگی کی تصویر پیش نہیں کی جا سکتی تھی جو انقلاب اور تغیر کے دور سے گزرنے کے بعد تشکیل پاتی۔ پھر جس طرح کے بنجر پن سے زندگی عبارت ہے اسے نمو، تخلیق اور زندگی کی قوت سے بدلنے کے لیے ''نیل'' سے بہتر اور مناسب ترین استعارہ شاید نہیں ہوسکتا تھا۔ اس لیے کہ ''نیل'' عام دریاؤں کی مانند نہیں ہے۔ یہ اپنے جغرافیائی حوالے سے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ مصر اور عرب کے کئی خشک، ریگستانی علاقے اسی سے سرسبز و شاداب ہیں۔ راشد نے زندگی کے بنجر پن اور محرومی کو مصر کے خشک ریگ زاروں اور 'فتیلے' کو 'نیل' کی تخلیقی اور زندگی سے بھرپور قوت سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔

سیاسی طاقت کے ذریعہ معاشرے پر ہو رہے ظلم و ستم کی ایک تصویر راشد نے ''نمرود کی خدائی'' میں بھی پیش کی ہے۔ یہ تصویر ان پچھلی تصویروں سے زیادہ دل دوز اور غم ناک ہے جو سیاسی نوعیت کی نظموں میں اب تک دکھائی دیتی رہی ہیں۔ غلامی، محرومی اور جبر کی صورت حال کے باوجود اُن نظموں میں اتنا تو تھا کہ افراد میں کسی حد تک عوامی/انفرادی سطح پر زندگی کی مخالف قوتوں سے متصادم ہونے کا حوصلہ تھا جو انھیں ردّعمل/احتجاج پر اُکساتا تھا۔ لیکن یہاں تو روح کو ہی بیڑیاں پہنا دی گئی ہیں۔ شاعر/راوی موجودہ آبادی کی روحانی تباہی کو اُس زیاں سے کہیں زیادہ تصور کرتا ہے جو تاتاریوں کے حملے سے مادّی طور پر عرب و عجم کو پہنچا تھا۔

کوئی یہ کس سے کہے کہ آخر
گواہ کس عدل بے بہا کے تھے عہد تاتار کے خرابے؟
عجم، وہ مرزِ طلسم و رنگ و خیال و نغمہ
عرب، وہ اقلیمِ شیر و شہد و شراب و خرما
فقط نوا سنج تھے در و بام کے زیاں کے،
جو ان پہ گزری تھی
اس سے بدتر دنوں کے ہم صید ناتواں ہیں!

شکستِ مینا و جام برحق،
شکستِ رنگِ عذارِ محبوب بھی گوارا
مگر — یہاں تو کھنڈر دلوں کے،
(— یہ نوعِ انساں کی

کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اُجڑے ہوئے مدائن۔)

شکستِ آہنگِ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں!

یعنی جو دل میں ہے وہ زبان پر نہیں؟ ''شکست آہنگ حرف معنی'' دراصل اس روح کی، دل کی، خوشیوں، اُمیدوں اور ردِّ عمل کی موت ہے جو انسان کو باطنی طور پر زندہ رکھتا ہے اور اس کی ظاہری حیاتیاتی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ لیکن جب روح ہی قید کر لی جائے اور اسی پر پہرے بٹھا دیے جائیں تو ظاہر ہے معاشرہ زندہ لاش کی مانند جیتا ہے، اسی طرح جیسے آج کی ترقی یافتہ سائنسی تہذیب میں روبوٹ (Robot)۔ حرکت و عمل ہے مگر اپنے اندرون کی گرمی اور تحریک پر نہیں بلکہ نمرود وقت کی ایما اور اشارے پر۔

خطوط وحدانی میں ادا کیے گئے خیالات کی راشد نے ایسی فن کارانہ تنظیم کی ہے کہ متن کی دو مختلف قرأت سے دو الگ مفہوم برآمد ہوتے ہیں۔ پہلی صورت میں ختمہ (Coma) ''بلند و برتر'' کے فوراً بعد لگا کر پڑھا جائے۔ دوسری حالت میں وقفے کا نشان (ختمہ) ''بلند و برتر طلب کے'' کے بعد لگایا جائے۔ پہلی شرط میں متن کی تشریحی/تعبیری صورت یہ ہوگی کہ۔ دل کی بستی، انسان کی فلک بوس، عظیم مادّی ترقیوں والے شہروں سے زیادہ باحیثیت اور پُرعظمت ہے کہ اس میں خواہشیں اور وہ پُراسرار داخلی قوتیں رہتی ہیں جن سے زندگی کو حرارت اور روشنی ملتی ہے۔

دوسرے معنی یہ ہیں کہ دل ایسا عظیم، مقدس شہر ہے جس کا مرتبہ/ مقام انسان کی مادی ترقیوں اور ایسی ترقی سے بڑھ کر، مزید مادّی ترقی حاصل کرنے کی خواہش سے بھی زیادہ محترم، افضل اور پُرعظمت ہے۔

راشد نے اس نظم کی بنیاد اقبال کے فلسفیانہ افکار پر رکھی ہے اور موجودہ زندگی کی نارسائی اور سیاسی جبر کے تناظر میں، ان افکار کی معنویت پر ایک محتسب کی نگاہ سے بے لاگ تنقید کی ہے۔ سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کا جو خواب اس فلسفی نے دیکھا تھا حال کی مادّی قوت کے مقابلے میں وہ بے معنی ہو گیا ہے۔ راشد سمجھتے ہیں کہ اقبال کا فلسفۂ حیات اور مثالی معاشرہ کا تصور صرف ایک خواب تھا۔

یہ قدسیوں کی زمیں

جہاں فلسفی نے دیکھا تھا، اپنے خوابِ سحر گہی میں

ہوائے تازہ و کشتِ شاداب و چشمۂ جاں فروز کی آرزو کا پرتو!

یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے:

''وہ خواب کابوس تو نہیں تھا؟

——وہ خواب کابوس تو نہیں تھا؟''

اے فلسفہ گو،

کہاں وہ رویائے آسمانی؟

کہاں یہ نمرود کی خدائی؟

تو جال بنتا رہا ہے، جن کے شکستہ تاروں سے اپنے موہوم فلسفے کے

ہم اس یقیں سے، ہم اس عمل سے، ہم اس محبت سے،

آج مایوس ہو چکے ہیں!

نظم کے مکانی پس منظر کے متعلق حمید نسیم لکھتے ہیں:

''نمرود کی خدائی'' اپنی علامتوں سے صاف ظاہر ہے کہ موضوع پاکستان کے سیاسی حالات ہیں۔''[1]

حمید نسیم کا قیاس ہے کہ یہ نظم ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے خلاف بطور احتجاج تخلیق کی گئی۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک یہ نظم اقبال اور پاکستان دونوں پر طنز ہے، لکھتے ہیں:

''نمرود کی خدائی'' میں راشد نے پاکستان کا خواب دیکھنے والے فلسفی اقبال اور خود پاکستان کو اپنی طنز کا نشانہ بنایا ہے۔''[2]

نظم ''ایک شہر'' راشد کی سیاسی اور معاشرتی نوعیت کی نظموں میں سے ہے۔ اس میں راشد ایک ایسے معاشرے، شہر یا ملک کی تصویر پیش کرتے ہیں جو بظاہر آزادی، خود مختاری، عدل و انصاف، اخوت اور مساوات کا پیکر ہے لیکن اس پردے میں در حقیقت یہ شہر بادشاہت/سرمایہ داری کی غلامی اور استحصال کا شکار ہے اور عوام اپنے اوپر ہو رہے ظلم سے ناواقف ہے۔

یہاں میزبان اور مہمان ہیں، ایک ہی شہد کے جام سے شاد کام

اگر ہیں برہنہ سرِ عام تو سب برہنہ

کہ یہ شہر ہے، عدل و انصاف میں

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۱۵

[2] ن۔م۔ راشد: شاعر اور شخص۔ ص: ۵۲

اور مساوات میں

اور اخوت میں

مانند حمام!

یہاں تخت و پیہم ہوں یا کلاہ گلم

ہے سب کا وہی ایک ربّ کریم!

صاحب جاہ وثروت اور مفلس ونادار سب اس حاکم کے حکم اور نظام کے پابند ہیں......

آفتاب احمد اس نظم کا تخلیق اور تنقیدی پس منظر ''پاکستان'' بتاتے ہیں:

''ایک شہر'' میں بھی راشد کی طنز کا ہدف پاکستان کی مجموعی صورت حال ہے۔''[1]

آفتاب احمد نے نظم کی تخلیق کا جو پس منظر بیان کیا ہے ممکن ہے یہ اس کا بنیادی محرک رہا ہو یا شاعر نے زبانی کسی ایسے محرک کا ذکر مصنف سے کیا ہو لیکن ایک تخلیق کی حیثیت سے غور کریں تو نظم کے متن میں ایسی کوئی شہادت نہیں ملتی۔ نظم کا ابتدائی حصہ پڑھنے کے بعد شہر کا جو تاثر قائم ہوتا ہے اور وہاں کی زندگی کا جو نقشہ اُبھرتا ہے اس سے امریکہ، برطانیہ اور دوسری بڑی سیاسی و اقتصادی طاقتیں نمودار ہوتی ہیں۔ نظم کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

یہ سب سے نیا، اور سب سے بڑا اور نایاب شہر

یہاں آ کے رکھتے ہیں سارے جہاں کے جہاز

یہاں ہفت اقلیم کے ایلچی آ کے گزارنتے ہیں نیاز

درآمد برآمد کے لاریب چشموں سے شاداب شہر

یہ گلہائے شبو کی مہکوں سے، محفل کی شمعوں سے، شب تاب شہر،

یہ اک بسترِ خواب شہر

دیبا و سنجاب شہر!

یہ شہر سرمایہ کاری، سیاسی فوقیت اور سکون و آسائش میں بے مثل ہے لیکن اس کے فوراً بعد راشد فرماں روائے شہر سے اس کے باشندوں کا جو تعلق بیان کرتے ہیں اس سے شہر کی ساری آب و تاب اور سکون و انبساط کا سارا ماحول مشکوک ہو جاتا ہے۔

---

[1] ن۔م۔راشد: شاعر اور شخص۔ص:۶۰

یہاں ہیں عوام اپنے فرمانروا کی محبت میں سرشار
بطیّبِ دلی، قید و زنجیر و بند سلاسل کے ارماں کے ہاتھوں گرفتار، دیوانہ وار!

ظاہر ہے جب ایک شہر ایسا دولت مند، خوش حال اور ترقی یافتہ ہو کہ ہر سمت سے وہاں سرمایہ آ رہا ہو، سیاسی بالادستی بھی اسے حاصل ہو اور سکون و اطمینان کا یہ عالم ہو کہ شہر کا شہر ''بستر خواب'' اور ''دیبا و سنجاب'' بنا ہوا ہو نیز عوام کو اپنے فرماں روا سے گہری محبت ہو۔ اس کے باوجود وہاں کے باشندے قید و بند کی شدید خواہش رکھیں تو یہ امر ایک مرفہ حال معاشرے میں حیرت انگیز اور غیر متوقع معلوم ہوتا ہے۔ یہاں محسوس ہونے لگتا ہے کہ شہر کے متعلق ہمیں جو کچھ دکھایا/ بتایا جا رہا ہے ویسا وہ ہے نہیں۔ راوی/ شاعر شہر کی منفی قدروں اور عیوب کا ذکر طنزاً مثبت انداز میں کر رہا ہے۔

یہ شہر، ملک یا معاشرہ صرف اپنے حاکم/ سرمایہ دار کے لیے آرام و سکون رکھتا ہے اور اُن لوگوں کے لیے جو استحصال اور جبر کی حقیقت سے بے خبر ہیں اور اپنی مفلسی، بے بسی و محرومی کو ہی شادمانی سمجھتے ہیں۔ اس بھیڑ میں چند افراد ہی ایسے ہیں جو حالات کے خلاف احتجاج اور سرکشی کرتے ہیں اور یہ اس لیے بے دماغ و بے شعور ہیں کہ ان میں خود غرضی و مفاد پرستی نہیں ہے۔ انھیں اپنے مفاد سے زیادہ اجتماعی مفاد کی فکر ہے ؎

یہاں فکر و اظہار کی حرّیت کی وہ دولت لٹائی گئی
کہ اب سیم و زر اور لعل و گہر کی بجائے
بس الفاظ و معنی سے
اہلِ قلم کے، خطیبوں کے، اُجڑے خزانے ہیں معمور
خیالات کا ہے صنم خانہ نقش گر ہیں وفور
مغنی ہے فن کی محبت میں چور
سلاخوں کے پیچھے فقط چند شوریدہ سر بے شعور!

راشد نے مثبت اور منفی بیان کا ایک مخلوط اسلوب اختیار کی ہے۔ شہر کی صورت حال کو پوری طرح منفی/ غیر مناسب دکھانا ہے لیکن اس کے لیے انھوں نے بیش تر مثبت انداز بیان اختیار کیا اور اس پردے میں وہ حالات کی پستی کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہیں کہیں حالات کا صحیح رُخ اس کی منفی قدروں کے ساتھ پیش ہوا ہے اور یہ ذرا سی جھلک ہی مثبت انداز میں پوشیدہ حقیقت کو نمایاں کر دیتی ہے۔

''انقلابی'' راشد کی قدرے پیچیدہ، علامتی واستعاراتی نظم ہے۔ اس کا موضوع بھی سیاسی ومعاشرتی سطح پر ہورہا ظلم ہے۔ نظم کی تعمیر تین کرداروں کے باہمی تفاعل پر ہے، یعنی مورّخ، عروس اور انقلابی۔ یہ تین بنیادی استعارے ہیں بلکہ نظم کی کلید ہیں۔ ان کے مفاہیم متعین ہوتے ہی نظم واہونے لگتی ہے۔ چنانچہ ہمیں سب سے پہلے ان کے معنی کا تعین کر لینا چاہیے۔

پہلے ''مورّخ'' کو لیجیے۔ نظم کے اوّلین مصرعے میں راشد ہم سے ''مورّخ'' کا تعارف اس طرح کراتے ہیں۔

''مورّخ'' مزاروں کے بستر کا بارگراں،

گویا مورّخ مزاروں یعنی مردہ، غیر حقیقی، مستقل، جامد اور قدیم رویوں سے بری طرح چمٹا ہوا وہ فرد/ طبقہ ہے جس کے ذہن کی زرخیزی اور نمو کی جگہ قدامت پرستی کا بنجر پن پھیل گیا ہے اور جسے دور کرنا یا ہٹانا دشوار ہے۔

نظم کے درمیان میں راشد پھر ''مورّخ'' کی ذاتیات پر تاریخ دانوں کے حوالے سے روشنی ڈالتے ہیں۔

یہ مانا تجھے یہ گوارا نہ تھا،

کہ تاریخ والوں کے دام محبت میں پھنس کر

اندھیروں کی روح رواں کو اُجالا کہیں

یعنی ''مورّخ'' اندھیروں کا، زندگی کی جامد قدروں کا پیرو اور حامی ہے۔ آخر میں راشد مورّخ کا نام نہیں لیتے اور تاریخ کے ایک خاص لمحے کی طرف اشارہ کر کے کنایۃً وہ سب کہہ دیتے ہیں جس سے تاریخ اور اس کی نسبت سے مورّخ کی شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

مگر تو نے دیکھا بھی تھا/ دیوتا تار کا حجرۂ تار

جس کی طرف تو اسے کر رہا تھا اشارے،

''عروس'' کو راشد ''تازہ ونو بہ نو رنگ کی دلربا'' کہتے ہیں۔ ''مورّخ'' کی شدید قدامت پرستی کے مقابلے اس میں تازگی، جدت اور تنوع ہے۔ یہ زندگی کی بدلتی ہوئی مثبت اور ترقی پذیر قدروں کو تقویت دینے والی اکائی ہے۔ اس طرح ''عروس'' ہمارا موجودہ زمانہ یا حال کی نئی نسل ہو سکتی ہے جو معاصر زندگی کو ظلم و جبر اور پستی کے اندھیروں سے نکال کر نئے تہذیبی، سیاسی، معاشرتی، اقتصادی اور ثقافتی راستوں پر لے جانا چاہتی ہے۔

ڈاکٹر آفتاب احمد کے خیال میں تاریخ ہی ''عروس'' ہے۔ لکھتے ہیں:

''تاریخ کو اس نظم میں ایک ایسی ''عروس'' کیا گیا ہے جو 'جدائی کی دہلیز پر زلف در خاک، نوحہ کناں، غم زدہ اور ''مضطرب جاں'' اور جس کے ساتھ 'انقلابی' نے ''چشمک'' کی کوشش کی تھی۔''[1]

نظم کے متن میں ''عروس'' اور ''تاریخ'' دو مختلف کردار ہیں جن کی وضاحت کی جا چکی ہے۔ چنانچہ عروس کے حوالے سے آفتاب احمد کی رائے اور تعینات مناسب نہیں معلوم ہوتے۔

''انقلابی'' موجودہ نسل کا وہ باشعور اور باہمت فرد ہے جو ظلم و ستم کی بنیادوں پر استوار ہر نظام کے خلاف جدو جہد اور بغاوت کرتا ہے اور جس کی نگاہیں ماضی وحال کی سرحدوں سے دور مستقبل پر لگی ہیں۔ اس کی ذات میں استقلال اور ٹھہراؤ نہیں ہے، ہمیشہ ایک نئی منزل کی طرف وہ سفر کر رہا ہے۔

اب پوری نظم ایک سادہ سا واقعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ ''مورّخ'' جو روایتاً ظالم آمر ہے موجودہ زندگی اور معاشرے کو اپنی ترجیحات اور فوائد کے مطابق چلاتا ہے۔ اجتماعی زندگی اس سے پریشان ہوتی ہے مگر تابِ مقاومت نہ ہونے کی وجہ سے رنجور افراد اسی نظام کے تحت زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ نظم کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

''مورّخ'' مزاروں کے بستر کا بارِ گراں،
عروس اس کی نارس تمنا کے سوز سے
آہ بر لب
جدائی کی دہلیز پر زلف در خاک، نوحہ کناں!

''انقلابی'' مورخ کے ظلم اور معاشرے کی آہ و فغاں کو برداشت نہیں کر پاتا جس کے نتیجے میں اس کا ردّ عمل اور احتجاج بلند ہو جاتا ہے۔ ردّ عمل کی یہ حرکت ظلم کی تاریخ اور اس کے محافظوں کے ساتھ ایک چشمک تھی جس کے سبب انقلابی اور عروس/ موجودہ معاشرہ دونوں کو اس کے عتاب سے گزرنا پڑا۔ نقصان دونوں ہی کو پہنچا۔ نظم کے راوی کو اس سے تکلیف پہنچتی ہے اور وہ انقلابی کو ذرا بے چینی اور تکلیف میں بہ استفسار سمجھانے اور جذباتیت پر قابو رکھنے کی ہدایت کرتا ہے۔

[1] ن۔م۔راشد: شاعر اور شخص۔ص:۱۰۷

یہ تاریخ کے ساتھ چشمک کا ہنگام تھا؟
یہ مانا تجھے یہ گوارا نہ تھا،
کہ تاریخ دانوں کے دامِ محبت میں پھنس کر
اندھیروں کی روحِ رواں کو اجالا کہیں
مگر پھر بھی تاریخ کے ساتھ
چشمک کا یہ کون ہنگام تھا؟

ڈاکٹر آفتاب احمد نے لکھا ہے کہ ''نظم 'انقلابی' کا خطاب فیض سے ہے۔'' اور پھر مذکورہ اشعار کے حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ ''اس میں 'پنڈی سازش کیس' کی طرف واضح اشارہ بھی ملتا ہے۔''[1]

اپنے عہد کی زندگی پر ہورہے ظلم وستم کو انقلابی نے جس شدت سے تنقید کا نشانہ بنایا اور اس کی مثال میں تاتاریوں کے ظلم وستم اور بربریت کو جس طرح اپنے زمانے کی صورت حال سے آمیز کر کے پیش کیا شاید یہ واقعہ سے کچھ زیادہ تھا۔ چنانچہ راوی ''انقلابی'' سے استفسار کے لہجے میں بتاتا ہے کہ ظلم وستم کی تاریکی کے اس منظر کو جو تاتاریوں کی تاریخ کا حصہ ہے شاید ''انقلابی'' نے دیکھا ہی نہیں ہے۔ گویا اُس زمانے سے موجودہ آمر کا زمانہ پھر بھی غنیمت ہے کہ یہاں ظلم کا وہ پہاڑ نہیں ٹوٹا جس نے لاشوں کے انبار لگادیے ہوں اور جہاں ہر طرف سروں کی ہڈیاں بکھری پڑی ہوں، جو ابد تک نہ روسکیں اور نہ فغاں کرسکیں ؎

مگر تو نے دیکھا بھی تھا
دیوتا تار کا حجر کا تار
جس کی طرف تو اسے کررہا تھا اشارے
جہاں بام ودیوار میں کوئی روزن نہیں ہے
جہاں چارسو بادوطوفاں کے مارے ہوئے راہ گیروں
کے بے انتہا استخواں ایسے بکھرے پڑے ہیں
ابد تک نہ آنکھوں میں آنسو، نہ لب پر فغاں؟

---

[1] ن۔م۔راشد: شاعر اور شخص۔ص:۱۰۶

یہاں راشد بغاوت اور احتجاج کی قوت کو دباتے نہیں ہیں بلکہ تلقین اس بات کی ہے کہ صحیح اور مناسب وقت کا انتظار کیا جانا چاہیے اور جب وہ وقت آ جائے تو اپنے ردِّعمل کا برملا اظہار کرنا چاہیے۔ مصرع ؎
''یہ تاریخ کے ساتھ چشمک کا ہنگام تھا؟'' اس سوال نامے ہی میں مذکورہ جواب پوشیدہ ہے۔

''سوغات'' میں راشد زندگی اور افراد کی قسمیں بیان کرتے ہیں جس کا پس منظر سیاسی ہے۔ زندگی کے بیان میں اسلوب کا انکاری لہجہ بڑی حد تک اس میں تنوع اور نیرنگی پیدا کر دیتا ہے۔ البتہ افراد کی زندگی سیاست اور ردِّعمل کے مخصوص و محدود تناظر میں ہی نمایاں ہوئی ہے۔ مثلاً:

زندگی ہیزمِ تنورِ شکم ہی تو نہیں
پارۂ نانِ شبینہ ہی تو نہیں
ہوسِ دام و درم ہی تو نہیں
آرزوہدیہ اربابِ کرم ہی تو نہیں

راوی کی نفسیات اور اس کے عہد کے منظر نامہ سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ زندگی محض شکم پروری، نانِ شبینہ کی جستجو، ہوسِ سیم و زر، طلبِ دام و درم یا پھر خواہشوں کی تکمیل کے لیے غیروں کی دریوزہ گری تک سمٹ کر رہ گئی ہے جب کہ راوی کی نظر زندگی کا وسیع تناظر اور ادراک رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک زندگی ایک متنوع اور عظیم شے ہے جو مادی فوائد کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔

افراد کو راشد زندگی کی اسی وسیع حوالے سے دیکھتے ہیں اور اس سے ان کی وابستگی، دوری اور تفاعل کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان کے کردار و عمل کا تجزیہ کرتے ہیں۔

ہم نے مانا کہ ہیں جاروب کشِ قصرِ حرم
کچھ وہ احباب جو خاکسترِ زنداں نہ بنے
کچھ وہ احباب بھی ہیں جن کے لیے
حیلۂ امن ہے خودساختہ خوابوں کا فسوں
کچھ وہ احباب بھی ہیں جن کے قدم
راہ پیما تو رہے، راہ شناسا نہ ہوئے
غم کے ماروں کا سہارا نہ ہوئے!

''ظلم رنگ'' کا مسئلہ مشرق و مغرب کے انسانوں کا اختلاف اور ان کے درمیان معاشرتی سطح پر پیدا ہونے والے بعد کا ہے۔ نظم کے موضوع سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاید راشد نے یہ نظم امریکہ میں وہاں کے نسلی اختلافات کے مشاہدے کے بعد کہی۔ مغرب نے اپنی معاشرتی زندگی میں نہ صرف یہ کہ مشرق کے افراد کے ساتھ امتیازی سلوک کیا بلکہ اپنے ملکی باشندوں کے ساتھ بھی کالے اور گورے کی بنا پر ہمیشہ فرق کیا اور یہ فرق آج کی مابعد جدید دنیا سے قبل بہت گہرا تھا۔ گوروں کو ہمیشہ اپنے رنگ اور اپنی نسل پر فخر رہا اور دوسرے افراد اور قوموں کو وہ حقیر سمجھتے تھے۔ اب اس رجحان میں اگرچہ بہت تبدیلی آئی ہے لیکن یہ نفسیاتی پیچیدگی اب بھی بہرصورت قائم ہے۔ راشد کے زمانے میں یقیناً اس میں شدت رہی ہوگی جسے انھوں نے ذاتی طور پر دیکھا اور محسوس کیا ہوگا۔ مشرق اور مغرب میں جہاں ظلم و جبر کی اقتصادی اور سیاسی خلیج قائم تھی وہیں دونوں کے بیچ دوری کی ایک وجہ نسل و رنگ کی بنیاد پر ہونے والا ظلم تھا جو آزادی اور خودمختاری کے بعد بھی ہندوستانیوں/ برصغیر کے ساتھ جاری تھا۔

راشد دونوں خطوں/قوموں کو دو فرد یا وجود کے طور پر نفسیاتی اصطلاح میں ''میں''(Igo) کہتے ہیں، جس میں دونوں کو اپنے اپنے وجود کی اہمیت پر اصرار ہے۔ خصوصاً مغرب نے خود کو دوسروں سے مافوق سمجھا ہے اور اسی لیے ایک آسمان کے نیچے رہتے ہوئے بھی مشرق اور اس کے درمیان غیریت کی دیوار حائل ہے ۔

''یہ میں ہوں!''

''اور یہ میں ہوں!''—
یہ دو میں ایک سیم نیلگوں کے ساتھ آویزاں
ہیں شرق و غرب کے مانند،
لیکن مل نہیں سکتے!

راشد مغرب و مشرق کے فاصلے کو ان مشرقی افراد کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں جو مغرب میں زندگی بسر کر رہے ہیں اور جن کی ذات سے مشرق کو فکری اور مادی ترقی کی نئی منزلیں حاصل ہوئی ہیں۔ یہ لوگ مشرق کے لیے باوقار اور اہم ہوسکتے ہیں مگر سفید فام مغرب کے لیے عظمت اور برتری کی سب سے پہلی دلیل وہ رنگ و نسل ہے جس سے اس کا تعلق ہے۔ لہٰذا یہ ان قوموں اور خطوں سے محبت اور اپنائیت کا جذبہ نہیں رکھتا جو نسلی اعتبار سے ان سے الگ ہوں۔

راشد نے 'ظلم رنگ'' کے فرق کی بنیاد بھی اس نظم میں تلاش کی ہے۔ افراد و قوم کی ''انا پرستی'' نے یہ دوری اور نسل و رنگ کا امتیاز پیدا کیا ہے۔ یہ ''انا'' طرح طرح کے بھیس میں انسان کے ساتھ رہتی ہے اور اس کے باطن کو زخمی کرتی رہتی ہے۔ ''انا پرستی'' کا زخم جھوٹی، دکھاوے کی محبت سے نہیں بھرتا بلکہ رشتوں میں خلوص، صداقت اور سچی محبت ہی سے اس کا علاج ممکن ہے۔

''یہ میں ہوں!''

''اور یہ میں ہوں!''

انا کے زخم خوں آلودہ، ہر پردے میں،

ہر پوشاک میں عریاں،

یہ زخم ایسے ہیں جو اشک ریا سے سل نہیں سکتے

کسی سوچے ہوئے حرف وفا سے سل نہیں سکتے!

حمید نسیم اس نظم کو امریکہ کی معاشرتی زندگی میں گورے اور کالے کے نام پر ہونے والے نسلی امتیازات پر ایک موثر نظم قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''ظلم رنگ'' امریکہ کے The problem of the blacks پر بہت اثر آفریں نظم ہے۔''[1]

حمید نسیم امریکی زندگی میں دکھائی دینے والی نسلی شدت پسندی کی بنیاد پر اس نظم کو وہاں کے لیے بہت ہی موثر پاتے ہیں حالاں کہ اس میں ایسی کوئی تحدید نہیں ہے۔ یہ نظم وسیع تناظر میں ہر اس جگہ بامعنی ہے جہاں رنگ و نسل کا امتیاز قائم ہے۔ راشد کے نزدیک انسانیت کے علم برداروں اور رہنماؤں کی طرح آدمی کی قدر اور اہمیت اس کے اندرونی جوہر سے ہے، اور انسان کا انسان ہونا یہ ہے کہ وہ ان بتوں کی پیدا کردہ نفرتوں سے آزاد ہو کر بحیثیت انسان ایک ہو جائے۔

''طلسم ازل'' ایشیا کی پس ماندہ مضمحل اور بے عمل زندگی کا نوحہ ہے۔ شاید راشد نے یہ نظم امریکہ یا برطانیہ میں کہی۔ اس میں وہاں کی پُرسکون، آرام دہ، مسرّت انگیز اور ترقی یافتہ زندگی کی تصویریں موجود ہیں۔ راوی اگرچہ ایک شہر کے حوالے سے وہاں کی خوب صورت، نشاط آگہیں زندگی کا بیان کرتا ہے

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۱۷

لیکن یہ شہر ایک خاص ملک یا اس پورے کرۂ ارض کی اجتماعی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔ شہر کی نوعیت اس طرح کی ہے۔

جہاں کوئے و برزن میں بکھرے ہوئے
حسن و رقص و مئے و نور و نغمہ
اسی نقش صد رنگ کے خط و محراب ہیں، تار و پو ہیں،
کہ صدیوں سے جس کے لیے
نوع انسان کا دل، کان، آنکھیں،
سب آوارۂ جستجو ہیں،

....

یہاں زندگی ہے اک آہنگ تازہ،
مسلسل، مگر پھر بھی تازہ
یہاں زندگی لحظہ لحظہ، نئے، دم بدم تیز تر
جوش سے گامزن ہے،
یہاں وہ سکوں، جس کے گہوارۂ نرم و نازک
میں پلتے ہیں ہم ایشیائی
فقط دور ہی دور سے خندہ زن ہے،

راوی اس پرمسرّت، حسن افزا اور نغمہ خیز ماحول میں بھی پریشان رہتا ہے۔

مگر میں اسی شہر میں تھا پریشان و غمگین و تنہا!

دراصل راوی کی فکر اور ذہن پر ایشیا کی اجتماعی زندگی کا غم ایک بنیادی مسئلہ بن کر حاوی رہتا ہے، اور یہ اُسے تمام رنگ و آہنگ، تمام بیخودی کے سامان اور ہزار مسرّتوں میں بھی بے چین رکھتا ہے۔ ایشیا کا درد و غم کچھ تو مغرب کا بخشا ہوا ہے اور کچھ اس بے عمل، مجہول زندگی کا نتیجہ ہے جسے ایشیائی قوم (راشد اور اقبال دونوں ایشیا سے اس براعظم کے اسلامی یا ہند اسلامی ممالک مراد لیتے ہیں) نے اپنی روزمرہ زندگی کا رجحان بنالیا ہے۔ اب یہ اگرچہ گداگر بنی ہوئی ہے لیکن خود فریبی میں اس خیال سے ہی خوش رہتی ہے کہ اس کے

آبا واجداد اور قوم کے افراد ہی تھے جنھوں نے مغرب کو علم وسائنس کی ترقی سے ہم کنار کیا۔ راشد مغرب کی یا اس شہر کی اجتماعی زندگی کے پس منظر میں ایشیائی افراد کے فکری اور عملی رویّے پر تنقید کرتے ہیں۔

پریشان و غمگین و تنہا
کہ ہم ایشیائی
جو صدیوں سے ہیں خواب تمکیں کے رسیا
یہ کہتے رہے ہیں:
ہمارا لہو زخم افرنگ کی مومیائی
ہمارے ہی دم سے جلال شہی، فرّۂ کبریائی!
پریشان و غمگین و تنہا
کہ ہم تا کجے اپنے اوہام کہنہ کے دلبند بن کر،
یونہی عافیت کی پُر اسرار لذت کے آغوش سے
زہر تقدیر پیتے رہیں گے
ابھی اور کے سال دریوزہ گر بن کے جیتے رہیں گے!

یہ خوش کن ذہنی آسودگی محض راشد کی نسل میں پیدا ہونے والی بیماری نہیں تھی۔ یہ تو پہلے ہی حالؔی و شبلؔی کی نسل میں اس وقت پیدا ہو گئی تھی جب ہندوستان پہلی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء میں شکست کھا چکا تھا اور مسلم قوم اس سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی تھی۔ اس کے بعد بھی یہ تسلسل جاری رہا۔ بیسویں صدی میں عثمانیہ سلطنت کے زوال نے اس قوم کو ایک بار پھر شکست خوردگی کے شدید احساس میں مبتلا کر دیا۔ قوم پہلے سے بھی زیادہ مایوس اور افسردہ ہو گئی کیوں کہ اب وہ سیاسی مرکز ہی ختم ہو گیا جس سے ساری دنیا کے مسلمان وابستہ تھے اور جو ان کی طاقت کا محور تھا۔ ایسے میں اس قوم کے لیے ماضی کی خوش کن یادیں ہی زندگی کی مخالف قوتوں کے بیچ سہارا دیتی تھیں۔ لیکن غضب یہ ہوا کہ ماضی پرستی ہی اس قوم کا شعار بن گئی۔ اقبال اور پھر راشد کی نسل اسی میں گرفتار ہو کر رہ گئی اور آگے بڑھنے کے بجائے ماضی کی طرف ہمیشہ پلٹ کر دیکھتی رہی۔ راشد کو ایشیائی افراد کا یہ رجحان موجودہ زندگی میں ان کی پستی اور ناکامی کی بنیادی وجہ معلوم ہوا۔ اقبال اور راشد دونوں کے یہاں قوم کے بنیادی مرض کی تشخیص ایک ہے۔ 'تقدیر پرستی' ہو یا تصوف کی

غیر صحت مند روایت، دونوں نے انسان کی فطری صلاحیتوں اور اس کو بخشے گئے اختیارات سلب کر لیے۔ اس سے فکری و عملی طور پر اس میں تساہل پسندی اور خود فراموشی راہ پا گئی، جسے قناعت پسندی کہہ کر ایشیا کی اس قوم نے عملی زندگی سے فرار حاصل کیا۔ سیاسی، معاشی، فکری، تہذیبی اور معاشرتی محاذ پر ناکامی کے باوجود ایشیائی افراد نے ہمیشہ ماضی کی عظمت رفتہ کے تصور سے خود کو مطمئن کرنے کی کوشش کی۔ اقبال کے کلام میں ''شکوہ'' اُسی عظمت رفتہ کا بیان ہے جسے راشد ''خواب تمکین'' کہتے ہیں، اور ''جواب شکوہ'' قوم کی موجودہ بے عمل زندگی پر طنز و تنقید ہے جیسی کہ راشد نے کی ہے۔

''طلسم ازل'' جو اس نظم میں ایک کردار کے طور پر موجود اور جو راوی کو نئی صبح کی نئی روشنی میں جھانکتا ہے، درحقیقت شاعر کا وجدان یا اس کی بصیرت ہے جو مایوسی و نا اُمیدی کے لمحات میں ہمیشہ اسے خوش آیند مستقبل سے پُر اُمید رکھتا ہے۔ یہ وجدان بالآخر راوی کو مشرقی زندگی میں مختلف ممالک/قوموں کے درمیان اس باہمی اتحاد کا منظر دکھاتا ہے جس میں مشرق کی نجات ہے اور جس کی تمنا اُسے ہمیشہ رہی ہے۔ ہمالہ و الوند سب محبت، یگانگت، دل سوزی کے بیکراں سیل میں بہنے لگتے ہیں۔

طلسمِ ازل نے نئی صبح کے نور میں نیم وا،
شرم آگیں دریچے سے جھانکا —
مگر اس طرح، ایک چشمک میں جیسے
ہمالہ میں الوند کے سینۂ آہنی سے
محبت کا اک بے کراں سیل بہنے لگا ہو
اور اس سیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں!

''خود سے ہم دور نکل آئے'' ذاتی نوعیت کی نظم ہے جس میں راشد نے ذات کو موضوع بنا کر، وجودی اور اجتماعی نقطۂ نظر سے اس پر گفتگو کی ہے۔

نظم کا راوی شخصیت کو دو حصوں میں تقسیم کر اس کے تجزیہ کی کوشش کرتا ہے ایک حصہ ''میں'' کا ہے جو ''انا'' کی تمثیل ہے اور دوسرا ''ہم'' ہے ''اجتماع'' کی تمثیل۔ جب تک راوی کا فکری مرکز اس کی ذات ہوتی ہے، وہ پریشان رہتا ہے۔ زندگی کی شادابی، اس کی تخلیقی قوت، خوشی اور انبساط کے لمحے اس سے دور رہتے ہیں۔ یہ محرومی اس کے لیے غم ناک بن جاتی ہے۔ خارجی طور پر زندگی میں تنہائی کا احساس اور داخلی طور پر نغمہ

درجاں کے نور سے محرومی فرد کی اپنی پیدا کردہ مشکلات ہیں۔ ذات/ وجود کو زندگی کی دوسری تمام شکلوں پر ترجیح دینے کا عمل دراصل ایک قسم کی Introvert personality کو پیدا کرتا ہے جو معاشرتی سطح پر دوسروں سے اتنا فاصلہ رکھتی ہے کہ یہ فاصلہ ہی اکثر ذات کے لیے عذاب بن جاتا ہے۔ نظم کا ابتدائی نصف حصہ ''میں'' یا ذات کے انفرادی پہلو کو اہمیت دینے سے پیدا ہونے والے آلام کے بیان میں ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

میں وہ اقلیم کہ محروم چلی آتی تھی

سالہا دشت نوردوں سے، جہاں گردوں سے

اپنا ہی عکس رواں تھی گویا

کوئی روئے گزراں تھی گویا

ایک محرومیِ دیرینہ سے شاداب تھے

آلام کے اشجار وہاں

برگ و باران کا وہ پامال اُمیدیں جن سے

پرِ سی افشاں کی طرح خواہشیں آویزاں تھیں،

....

شوق، بے آب و گیاہ

شوق، ویرانۂ بے آب و گیاہ،

ولولے جس میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے

اونگھتے ذرّوں کے تپتے ہوئے لب چومتے تھے

ذات کی ویرانی اور اس میں بڑھتا پھیلتا بنجر پن تب تک نہیں رُکتا جب تک کہ فرد اپنی ذات سے باہر نکلنے کی کوشش نہیں کرتا۔ جیسے ہی وہ وجودی مسائل سے نکل کر اپنے آپ کو اجتماعی زندگی سے مربوط کرتا ہے ذات سے متعلق مشکلات اور محرومیاں دور ہو جاتی ہیں ۔

ہم کہ اب میں سے بہت دور نکل آئے ہیں

دور اس وادی سے اک منزلِ بے نام بھی ہے

کروٹیں لیتے ہیں جس منزل میں،

عشق گم گشتہ کے افسانوں کے خواب

ولولوں کے وہ ہیولے ہیں جہاں

جن کی حسرت میں تھے نقاش ملول

اوّلیں نقش ہیں ارمانوں کے آوارہ پرندوں کے جہاں

خواہشوں اور اُمیدوں کے جنیں!

راشد کی یہ نظم اُس وجودی انسان پر لطیف طنز معلوم ہوتی ہے جس نے فکری اور مادی طور پر ہر لحاظ سے خود کو اپنی ہی ذات کی حدوں میں بند کر لیا ہو اور معمول کی زندگی میں ''ذات/ وجود'' کو غیر ضروری اہمیت دے کر اپنے لیے مشکلات پیدا کر لی ہوں۔

زندگی، خصوصاً غم انگیز زندگی کے بارے میں غور کرتے ہوئے راشد آغا عبدالمجید کو ان کی پریشانیوں اور اُلجھنوں کے حوالے سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تم زندگی کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے لگے ہو۔ حالاں کہ زندگی حتماً بے مصرف اور بے کار چیز ہے اور اسے یہی سمجھ کر بسر کرنا ضروری ہے۔ میں اپنے محدود تجربے کی بنا پر اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ خوشی کا راز یہ ہے کہ انسان اپنی اہمیت کے احساس کو ایک یا دو درجے یا حسبِ ضرورت زیادہ کم کر دے۔ غم وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں انسان اپنے وجود کو مبہم طور پر اہم اور قابلِ قدر سمجھنے لگے۔''[1]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کے متعلق راشد کا یہ رویہ ہی زیرِ بحث نظم کے مصرعوں میں ڈھلتا چلا گیا ہے۔ راشد نے یہ خط ۲۱/ اکتوبر ۱۹۴۴ء کو تہران سے لکھا تھا۔ جب کہ نظم کی تخلیق پہلی بار ''میں'' کے عنوان سے ۱۳/ فروری ۱۹۵۵ء کو نیویارک میں ہوئی، جس میں راشد نے کچھ ترمیم کی اور نظم کا عنوان ''خود سے ہم دور نکل آئے'' رکھ کر اپنے دوسرے مجموعے (ایران میں اجنبی) میں شامل کیا۔ یہ مصرعے ؎

ہم کہ اب میں سے بہت دور نکل آئے ہیں یا

اپنی ہی ذات کے ہم سائے ہیں

آج ہم خود سے بہت دور نکل آئے ہیں!

---

[1] ن۔م۔ راشد کے خطوط۔ ص: ۱۴۲

نظم کی وہ کلید ہیں جن سے نظم کے موضوع اور محرک کی اطلاع فراہم ہوتی ہے اور اس سے یہ راز بھی کھلتا ہے کہ ''اقلیم'' کیا اور کیسی مملکت ہے۔

''حرفِ ناگفتہ'' راشد کی احتجاجی نظموں میں سے ہے۔ اس میں مظلوم اور خوف زدہ معاشرے کو ظلم کے خلاف ردِّعمل پر آمادہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''حرف ناگفتہ'' اس نظم میں خاموش اور احتجاج سے عاری زندگی کا کنایہ ہے۔ راوی معاشرے کو ایسے سکوت سے بچانا چاہتا ہے جو اس کے لیے آزار اور تکلیف کا باعث ہو۔ ''زنجیر'' میں یہ احتجاج انگریزوں اور غیر ملکی غاصب قوتوں کے خلاف تھا، اس نظم میں ملک کی داخلی سیاسی قوت کے خلاف ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

شحنۂ شہر ہو یا بندۂ سلطاں ہو
اگر تم سے کہے: ''لب نہ ہلاؤ''
لب ہلاؤ، نہیں، لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ،
دست و بازو کو زبان و لب گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ صدا یاد رہے،
اہل دربار کے اطوار سے ہشیار رہو!

اس میں اقتدارِ وقت کے خلاف جدوجہد کرنے کے ساتھ ان کے سازشی حرکت و عمل سے بھی ہشیار کیا گیا ہے۔ اس لیے کہ بسا اوقات عوام کی ساری جدوجہد شاہوں کی سازش کا شکار ہو کر رہ جاتی ہیں۔

راشد کے نزدیک ظلم کی بنیادی وجہ اگر سیاست اور معاشرے کی مقتدر قوتوں کے ذریعہ طاقت کا بے جا، متجاوز اور منفی استعمال ہے، تو اس کی ایک دوسری وجہ افراد کا ان قوتوں کے خلاف احتجاج کرنے کے بجائے خاموشی اختیار کر لینا بھی ہے۔ اب اگر معاشرہ خود کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے تو اسے مخالف قوتوں کے خلاف احتجاج کرنا ہوگا۔ ایسا نہیں ہوتا تو اسے اپنی تباہی اور ہلاکت یقینی سمجھنا چاہیے۔ کیوں کہ معاشرے کا سکوت اور اس کی مفعولیت (Passivity) ظالم کے حوصلے کو بڑھاتی ہے اور پھر ہر سمت ظلم اور تخریب کا منظر سامنے ہوتا ہے۔ چنانچہ اس نظم میں وہ مظلوم اجتماع کو ایسے فرد سے بھی ہشیار کرتے ہیں جو لب دوختہ ہو ؎

حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو

کوئے و برزن کو،

در و بام کو،

شعلوں کی زباں چاٹتی ہو،

وہ دہن بستہ ولب دوختہ ہو —

ایسے گنہ گار سے ہشیار رہو!

فرد/ اجتماع کا سکوت، ظالم کے ظلم میں برابر کا معاون ہے۔ کیوں کہ ظلم کرنا ہی جرم نہیں بلکہ اس کا برداشت کرنا بھی جرم ہے۔ یہ لب دوختگی اور زباں بندی ہی ''شبِ وقت'' کی طاقت اور اس کی خواہش کا حاصل ہے۔

حرفِ ناگفتہ سے جو لحظہ گزر جائے

شبِ وقت کا پایاں ہے وہی!

ہائے وہ زہر جو صدیوں کے رگ و پے میں سما جائے

کہ جس کا کوئی تریاق نہیں!

راوی اس زباں بندی سے اس لیے فکرمند اور خوف زدہ ہے کہ معاشرہ اگر ظلم سہنے کا عادی ہو جائے تو اس کا زہر آنے والی کئی نسلوں میں نفوذ کر جاتا ہے اور قوم ایک طویل عرصے کے لیے، جب تک کہ اس میں کوئی انقلاب آفریں شخصیت پیدا نہ ہو، ردِّعمل کی ہمت اور طاقت سے محروم ہو جاتی ہے۔ اس لیے اس شے کی اہمیت اور ضرورت ظلم کی موجودہ صورتِ حال میں کمی لانے یا ختم کرنے کے لیے تو ہے ہی، ساتھ ہی اس لیے بھی ضروری ہے کہ آئندہ نسل اپنی مدافعت کی اس اساسی طاقت سے محروم نہ ہو جائے۔

ادبی تخلیقات میں فنی معیارات کے لحاظ سے راشد کبھی کسی ''تحریک'' کے پابند نہیں رہے۔ اس کی مثال میں یہ نظم پیش کی جاسکتی ہے۔ راشد کو اگرچہ ترقی پسندی کے بعد آنے والی جدیدیت کا شاعر کہا جاتا ہے لیکن زیرِ بحث نظم ''حرفِ ناگفتہ'' کے متن کی تعمیر سے بننے والے موضوع، میں وہ ترقی پسند تصورِ نظم سے بالکل قریب ہیں۔ اس نظم کا اسلوب اور اس کا آہنگ بلند ہے اور احتجاج کی لے بھی اونچی ہے، اسی طرح جیسی کہ مخدوم، مجاز اور سردار جعفری کی نظموں میں مستقل دکھائی دیتا ہے۔

''یہ دروازہ کیسے کھلا؟'' ایک خوف زدہ مظلوم معاشرے پر ڈرامائی انداز میں کہی گئی نظم ہے۔ اس میں معاشرہ حاکم کے ظلم اور خوف سے ردّعمل کی زندگی میں بے جان ہو چکا ہے۔ راوی کی آمد اس میں جرأت واحساس پیدا کر دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے لب کھل جاتے ہیں اور وہ زبان وآواز جو اس سے چھین لی گئی تھی، اُسے واپس مل جاتی ہے۔ یہ معاشرہ احساس وادراک کی سطح پر البتہ زندہ ہے لیکن ردّعمل اور گویائی کی قوت سے محروم ہے۔ راوی کی طاقتور، متاثر کن شخصیت افراد کے دلوں سے اس خوف کو دور کرتی ہے جو زمانے سے ان پر حاوی تھا۔

خوف سے بے جان معاشرے میں از سرِ نو زندگی کی حرکت وحرارت نمایاں کرنے کے لیے راشد استعارے کے طور پر سبھی بے جان چیزیں منتخب کرتے ہیں:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جاگ اُٹھا ہے،
وہ دیوار بھولے ہوئے نقش گر کی کہانی
سنانے لگی ہے؛
نکیلے ستوں پر وہ صندوق، جس پر
سیہ رنگ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کتے کا بت،
جس کی آنکھیں سنہری،
ابھی بھونک اُٹھا ہے؛
وہ لکڑی کی گائے کا سر
جس کے پیتل کے سینگوں میں بربط،
جو صدیوں سے بے جان تھا
جھنجھنانے لگا ہے؟

کتبہ کا جاگ اُٹھنا، دیوار کا کہانی سنانے لگنا، کتے کا بھونک اُٹھنا، لکڑی کی گائے اور اس کے پیتل کے سینگوں میں بربط کا جھنجھنانے لگنا، اس کے بعد کی تصویروں میں ''جوتوں کا باہم مل کے چلنا، بزرگوں کی راکھ میں بہت سے دلوں کا تلملانے لگنا۔ بظاہر مردہ معاشرے میں زندگی دوڑ جانے کی علامتیں ہیں۔

نظم کی تعمیر دو کرداروں کی مدد سے ہوئی ہے۔ ایک تو نظم کا راوی ہے اور دوسرا وہ کردار ہے جو راوی سے دروازہ کے کھلنے پر سوال کرتا ہے۔ یہ معاشرہ کا بے چین، حساس فرد معلوم ہوتا ہے جو دروازہ کے کھل جانے کی خواہش تو رکھتا ہے لیکن خود اس میں اتنی ہمت اور طاقت نہیں تھی کہ اسے کھول سکے۔ ایک طرح کی مایوسی اور بے یقینی کی فضا اسے گھیرے رہتی ہے۔ ایسے میں راوی کی آمد سے جب دروازہ کھل جاتا ہے تو اسے ایک خوشگوار حیرت ہوتی ہے اور اسی حیرت واستعجاب میں خود کو یقین دلانے کے لیے وہ راوی سے سوال کرتا ہے کہ:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟

یہ استفہام محض سادہ سا سوال نہیں ہے بلکہ اس سوالیہ نشان میں کردار کا تحیر بھی پوشیدہ ہے۔ اس نظم میں جہاں بھی استفہام میں گفتگو کی گئی ہے اس میں سوال کے ساتھ حیرانی کا تاثر بھی ہے۔ نظم میں دو مقام پر واقعات کا بیان مکمل ہو جانے کے بعد جو سوالیہ نشان ہے وہ براہِ راست کسی جواب کی تلاش میں کیا گیا سوال نہیں ہے۔ یہ سوالیہ نشان راوی اور دوسرے کردار کے درمیان ہو رہی گفتگو کا وہ استفہام ہے جس سے کردار راوی پر بعض حیرت انگیز واقعات کا انکشاف کرتا ہے اور راوی اس پر اپنی حیرت اور ناواقفیت کا اظہار کرنے کے لیے واقعہ کو انھیں جملوں میں دہراتا ہے جیسا کہ وہ کردار کی زبان سے سنتا ہے۔ تقریر/گفتگو میں اس حیرت انگیز سوالیہ لہجے کو سمجھنا مشکل نہیں ہے اس لیے کہ ہمارے جسم کی حرکت اور چہرے کا تاثر بھی معنی کے ابلاغ میں معاونت کرتا ہے۔ لیکن تخلیقی سطح پر تقریر کو پورے تاثر کے ساتھ تحریر میں لے آنا کوئی آسان کام نہیں۔ راشد نے یہ سب کچھ کیا ہے اور یہ چیز ان کے پختہ کار ہونے نیز اظہار پر ان کی مکمل دسترس کا ثبوت ہے، اور یہی ان کی فنی انفرادیت ہے۔

نظم کا آخری حصہ بہت ہی پُر تاثیر ہے۔ راوی اپنی آمد اور شخصیت کی سحر انگیزی کا ذکر اس طرح کرتا ہے گویا اس کا ورود کسی پیغمبرانہ/ الہامی شخصیت کا نزول ہو:

ابھی ہم نے دہلیز پر پاؤں رکھا نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یکدم ہزاروں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گویا یہی وہ گھڑی ہو!

''سباویراں'' سیاسی اور معاشرتی زوال پر راشد کی اہم ترین نظم ہے۔اس کے پہلے حصہ میں 'سبا' کی ویرانی کا منظر پیش کیا گیا ہے اور دوسرے حصے میں زوال کے بعد 'سلیمان' پر گزر رہی کیفیت نمایاں کی گئی ہے۔

'سبا' اور 'سلیماں' دونوں ایشیا سے تعلق رکھتے ہیں اور سیاسی و اقتصادی قوت کے اعتبار سے ان کی خاص تاریخی اہمیت ہے۔ان دونوں کا ذکر اسلامی اور اسرائیلی روایات میں آیا ہے۔

تاریخی اور تہذیبی لحاظ سے 'سبا' ایک ملک کا نام ہے۔اوّلاً یہ ایک قوم کا نام تھا جو بعد میں اسی کی نسبت سے اس مقام کے لیے بولا جانے لگا۔سید سلیمان ندوی کی اطلاع کے مطابق 'سبا' کا اصل مرکز عرب میں یمن کا مشرقی حصہ تھا۔یہ ایک تاجر قوم تھی جس نے بہت سے تجارتی راستوں پر قبضہ کیا اور اس طرح اس کی حکومت شمالی عرب سے افریقہ تک پھیل گئی۔[1] 'سبا' کی اقتصادی ترقی اور خوش حالی کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''سبا، تمام دنیا میں سب سے زیادہ دولت مند لوگ ہیں، چاندی اور سونا بہ کثرت ہر طرف سے لایا جاتا ہے، بُعد کے سبب سے کسی نے ان کو فتح نہیں کیا ہے، اس لیے خصوصاً ان کے دارالحکومت میں سونے چاندی کے برتن ہیں، تخت اور پیش گاہیں ہیں جن کے ستون زرنگار نقرئی اور طلائی نقش ونگار سے آراستہ ہیں، ایوان اور دروازے زر و جواہر سے منقش ہیں۔''[2]

اس کے علاوہ اس سرزمین پر انواع و اقسام کے میوے اور خوشبودار درختوں نے بہشت زار بنا رکھا تھا۔

اسرائیلی روایت میں حضرت سلیمانؑ کا ذکر عظیم بادشاہ کی حیثیت سے آیا ہے۔قرآن کریم کے مطابق وہ ایک پیغمبر تھے۔جنھیں دنیاوی اعتبار سے ایسی حکومت سے سرفراز کیا گیا تھا جو صرف انسانوں پر نہیں بلکہ جنات، چرند، پرند، خشکی، تری اور ہوا سب پر تھی۔'سورۂ نمل' کی آیت: ۱۶ تا ۱۹ میں اس کا ذکر ہے۔اسی زمانے میں 'سبا' جو ایک آزاد ملک تھا اور جس کی ملکہ 'بلقیس' تھی حضرت سلیمانؑ کے زیرِ اثر آ گیا۔

مذکورہ دونوں روایتوں میں سلیمانؑ سے متعلق تفصیلات اگرچہ مختلف ہیں لیکن دنیاوی اعتبار سے ان کے پرقوت اور مقتدر ہونے کا ذکر مشترک ہے۔

قرآن کریم میں کہیں بھی ملکہ بلقیس اور سلیمانؑ کی شادی یا ان کے رومان کا ذکر نہیں ہے۔البتہ اسرائیلی روایت میں عشق کی یہ داستان موجود ہے اور کتاب مقدس میں باقاعدہ ایک باب ''غزل الغزلات'' کے

---

[1] ارض القرآن، جلد اوّل۔ص: ۲۳۸

[2] ایضاً۔ص: ۲۵۲

عنوان سے ہے۔ نظم میں سلیمان کا جو کردار ہے وہ بادشاہ بھی ہے اور عاشق بھی۔ چنانچہ عشق کی روایت میں دیکھیں تو یہ کردار اسرائیلی روایت کا حصہ ہے لیکن قوت واقتدار میں اسے دونوں ہی روایات کا حصہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔

راشد نے 'سبا' کی مرفہ حال زندگی اور سلیمانؑ کی بادشاہت وحکومت کو نظم میں پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ ذکر آچکا ان دونوں کا تعلق ایشیا سے ہے لہٰذا نظم میں ان دونوں کا زوال ایشیائی ملکوں کے زوال اور اگر مزید تخصیص کرلیں تو اسلامی ریاستوں کے زوال کا استعارہ ہے۔ 'سبا' کی ویرانی کا منظر دیکھیے ؎

سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن،

سبا آلام کا انبارِ بے پایاں!

گیاہ وسبزہ وگل سے جہاں خالی

ہوائیں تشنۂ باراں،

طیور اس دشت کے منقار زیر پر

تو سرمہ در گلو انساں

پورا منظر سکوت، ویرانی اور بنجر پن کا ہے۔ پانی کے قطرے سے لے کر آواز تک کا قحط ہے۔ کسی خطۂ ارض کی تاراجی اور اس پر طاری خوف کا ایسا دل دوز منظر شاید ہی کسی نظم میں دیکھنے کو ملے۔

سلیمان اپنی اُجڑی سلطنت اور برباد محبت پر غمگین ونزار سر بہ زانو ہے ؎

سلیماں سر بہ زانو، ترش رو، غمگیں، پریشاں مُو

جہاں گیری، جہاں بانی، فقط طرّارۂ آہو،

محبت شعلۂ پرّاں، ہوس بوئے گلِ بے بو

زرازِ دہر کم تر گو!

ان مصرعوں میں راشد نے 'سلیمان' کی افسوس ناک تصویر پیش کرنے کے ساتھ دنیا اور معاملات دنیا کے متعلق اس کے خیال کی روش کو بھی نمایاں کیا ہے۔ اب اس پر یہ اسرار منکشف ہوئے اور اسے معلوم ہوا کہ حکومت اور محبت سب 'طرّارۂ آہو' یا 'شعلۂ پرّاں' سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتے۔ یہ ایسی تلخ سچائی ہے جو انسان کو اس وقت معلوم ہوتی ہے جب اس کے ہاتھ سے قوت واقتدار چلا جاتا ہے اور مادّی آسائش کی چیزیں چھن جاتی ہیں۔ ورنہ طاقت کے زعم میں اسے کبھی اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ آخری مصرعہ ؎ ''زرازِ دہر کم تر گو!'' سے معلوم ہوتا ہے کہ 'سلیمان' اس راز کو دوسروں پر بھی وا کرنا چاہتا ہے۔ لیکن تاکید یا حکم کے طور پر ایک دوسری

آواز اس مصرعے میں اُبھرتی ہے، جو شاید اس کے باطن یا خارج میں موجود ذات کی ہے۔ یہ اسے ان رازوں کو افشا کرنے سے روکتی ہے۔ شاید اس لیے کہ دنیا کے نظام میں یہ دونوں قوتیں یعنی محبت اور اقتدار ہی سب سے زیادہ فعال ہیں۔ انسان کی حرکت یا تو محبت کی گرمی سے ہے یا پھر اقتدار کی خواہش سے۔ اگر 'سلیمان' نے اس راز کو افشا کر دیا تو ڈر ہے کہ انسانی زندگی مجہولیت کا شکار نہ ہو جائے اور شکست خوردہ قومیں دنیا کو بے کار اور بے حقیقت سمجھ کر اپنی عظمتِ رفتہ کی طرف نہ لوٹ سکیں۔ اس کے بعد راشد 'سبا' کی ویرانی کا سبب بیان کرتے ہیں ؎

سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی
سبا باقی نہ مہرو ئے سبا باقی!

'سبا' کی ویرانی کا سبب یہ ہے کہ اب تک اس سرزمین پر 'غارت گروں کے نقشِ پا' جمے ہوئے ہیں۔ درحقیقت سلیمان کی کمزوری اور ناطاقتی نے غیروں کو یہ حوصلہ بخشا کہ وہ 'سبا' پر قابض ہو سکیں۔ چنانچہ انھوں نے سونے چاندی سے مالا مال اور عود و عنبر کی خوشبوؤں میں بسی ہوئی اس سرزمین کو ایسا لوٹا اور برباد کیا کہ حسن و شادابی سب رخصت ہوگئی۔

آخر میں راشد سلیمان کے اضمحلال، مایوسی، نا اُمیدی اور درد و غم کی کیفیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ اب نہ تو کوئی ''قاصد فرخندہ پے'' بشارت لے کر آنے والا ہے اور نہ ہی 'کاسۂ پیری' میں مئے تازہ یا اس 'جوان جذبے' کی اُمید کی جا سکتی ہے جو ''غارت گروں کے نقشِ پا'' کو مٹا سکے ؎

سلیماں سر بہ زانو،
اب کہاں سے قاصد فرخندہ پے آئے؟
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟

حمید نسیم کا خیال ہے راشد نے یہ نظم ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم 'Gerontion' سے متاثر ہو کر کہی۔[1] ان کے مطابق ''سبا ویراں'':

> ''تہذیب کے نقطۂ کمال تک پہنچ کر رو بہ زوال ہونے اور پھر کھنڈر بن جانے کی داستان چند مصرعوں میں کہتی ہے۔ سلیماں اس اجتماعی نفس کے عروج و زوال کی علامت ہے۔''[2]

ڈاکٹر آفتاب اس کے پُرسوز آہنگ اور فنی خوبیوں کے سبب اسے اس دور کی عظیم ترین نظموں میں شمار کرتے ہیں۔[3]

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص:۱۱۹ [2] ایضاً۔ ص:۱۱۹ [3] ن۔م۔ راشد (شاعر اور شخص)۔ ص:۶۱



''ایران میں اجنبی'' دراصل ایک طویل نظم ہے جسے راشد نے 'کانتو' (Canto) کی ہیئت میں لکھا ہے۔ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics میں کانتو کی تعریف ان الفاظ میں ہے:

"Canto- A subdivision of an epic or narrative Poem, that divides and orders the content, like the chapter in a novel. The end of each chapter in long epic poem, gave the singer an opportunity to rest for a while or perhaps to defer to rest of the recitation to the following days. The subdivision into cantos may apply to poems of all stanzaic patterns. Although the subdivision into smaller units is found in long epic poems of all times and literatures, the it. Word Canto indicates such a subdivision was adopted mainly by Romance and Eng. Literatures. It appears in the works of Dante, Ariosto, Tasso, Ercilla, Voltaire, Pope, Byron etc."[1]

راشد نے خود بھی 'کانتو' کی مختصر تعریف کی ہے اور اس محرک کی نشان دہی بھی، جس سے متاثر ہو کر انھوں نے کانتو میں نظم کہنے کا ارادہ کیا۔ لکھتے ہیں:

''کینٹو یا کانتو اطالیائی زبان میں اس طویل نظم کے حصوں کو کہتے ہیں جو مسلسل گائی یا ترنم سے پڑھی جا سکے۔ جب میں نے اپنی نظم ''ایران میں اجنبی'' لکھنا شروع کی تھی تو ذہن میں بائرن کی ''چائلڈ ہیرلڈ'' کے کانتو تھے یا ازرا پاؤنڈ کے کانتو۔''[۲]

---

۱ Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p:101

۲ لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۱۵

''ایران میں اجنبی'' کا نتو (Canto) کے حصے میں جو نظمیں شامل ہیں، ان میں راشد نے خاص طور سے ایرانی زندگی کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ راشد کا ارادہ تھا کہ وہ ایران کی سیاسی، معاشرتی، معاشی اور تہذیبی زندگی کے بارے میں، جسے وہ دوسری جنگ عظیم کے بعد دیکھ رہے تھے، ایک ناول لکھیں، لیکن بعد میں انھیں خیال آیا کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں اسے ناول کے بجائے نظم میں زیادہ بہتر طریقے سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ محض تیرہ حصے/ قطعات ہی لکھ سکے۔ ایرانی زندگی کے جو نقشے کسی حد تک ان قطعوں میں سمٹ آئے تھے راشد نے اُن پر اکتفا کیا اور اُسے ایک طویل نظم کے اجزا کی حیثیت سے دوسرے مجموعہ (ایران میں اجنبی) میں شامل کر دیا۔ ایران کی ہمہ گیر زندگی کی جو تصویر راشد پیش کرنا چاہتے تھے، ان تیرہ کانتوز میں مکمل نہ ہو سکی تھی لہٰذا انھوں نے اسے ایک نا تمام نظم کہا۔ یہ نظم جو ذیلی عنوانات کے ساتھ تیرہ حصوں میں تقسیم ہے، اس کے مختلف حصے آپس میں کسی قسم کا افسانوی/ داستانی ربط نہیں رکھتے۔ البتہ ظلم اور غلامی کا احساس ایک مشترک قدر کی حیثیت سے ان قطعات میں موجود ہے۔ ایران، ہندوستان اور سارے ایشیا کو ہر لحاظ سے آزاد اور خود مختار بنانے کے لیے ایک مستقل فکر بھی اس کانتو میں بہت واضح دکھائی دیتی ہے۔ کانتوز (Cantos) کے سلسلے میں راشد اپنی ذاتی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ایران میں اجنبی'' کے بعض قطعے محض منظوم مختصر افسانہ ہیں۔ جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے۔ یا کسی واقعہ کو بیان کرنا ہے۔ تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر ہوا تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے۔ بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں۔ ان سب قطعوں میں ایک بنیادی فکر ضرور ہے جسے آپ جیسے ذہین قاری کے لیے تلاش کر لینا چنداں مشکل نہ ہوگا۔''[1]

راشد کے اس بیان سے ہی اندازہ کر لینا چاہیے کہ کانتوز کے ذیل میں کہی گئی نظموں میں فن پر خاص توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ان نظموں کی اہمیت ان کے موضوع اور واقعہ کے بیان کی وجہ سے ہے۔ یہ سبھی تیرہ نظمیں سادہ بیانیہ انداز میں کہی گئی ہیں۔ البتہ بعض قطعات فن کے نقطۂ نظر سے بھی اچھے ہیں مثلاً، ''درویش''، ''تیل کے سوداگر''۔

''من و سلویٰ'' کانتوز کی پہلی نظم/ قطعہ ہے۔ اس میں راوی کی فکر کسی ایک جذبے یا فکر کے تابع نہیں ہے۔ نظم کا راوی جو انگریزی فوج کا سپاہی ہے، ایران کی برباد زندگی کے متعلق کافی پریشان اور عجیب

[1] ایران میں اجنبی (دیباچہ طبع اوّل)۔ ص: ۱۴۳

کش مکش میں ہے۔سیاسی طور پر فوجوں کے ذریعہ حاصل کیے گئے غلبے اور ایران پر ہو رہے ظلم کا ذمہ دار ایک لمحے کے لیے وہ خود اپنے فوجی گروہ یعنی ہندوستانی سپاہیوں کی زیادتیوں کو سمجھتا ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اس کا تاریخی شعور اصل واقعہ کو روشن کر دیتا ہے کہ مجرم درحقیقت وہ انگریز تاجر ہے جس نے تجارت کے بہانے ایشیا کی سرزمین پر قدم رکھا اور پھر دولت و اقتدار کی ہوس میں اس زمین پر اپنا قبضہ جمایا۔ ہندوستانی سپاہی جو انگریز فوج کا حصہ ہو کر ایرانی سرزمین کو روندتے ہیں، غلام ہونے اور شکم پروری کے لیے نان گندم کی تلاش میں یہ سب کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ ایرانی شہروں کی بربادی اور اجتماعی سطح پر ایشیا کی تباہی کی بیش تر وجہ غیر ملکیوں کا ظلم اور کچھ ایشیائی قوم کی اپنی کمزوریاں ہیں جس پر راوی/شاعر نے تنقید بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر نظم کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں:

ہم اس کے مجرم نہیں ہیں، جانِ عجم نہیں ہیں،
وہ پہلا انگریز
جس نے ہندوستاں کے ساحل پہ
لا کے رکھی تھی جنسِ سوداگری
یہ اس کا گناہ ہے/ جو ترے وطن کی/
زمینِ گل پوش کو/ ہم اپنے سیاہ قدموں سے روندتے ہیں!
یہ شہر اپنا وطن نہیں ہے،/ مگر فرنگی کی رہزنی نے
اس سے ناچار وابستہ کر دیا ہے،

....

اور ایشیائی/ قدیم خواجہ سراؤں کی اک نژادِ کاہل،
اجل کی راہوں پہ تیز گامی سے جا رہے ہیں‘‘—

اس نظم میں ہندوستانی سپاہیوں کی تنہا اور اُداس زندگی بھی ہے جس کے احساس کو کم کرنے کے لیے وہ دو ’’ساقِ صندلیں‘‘ کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ سرزمین عجم کی معاشی بدحالی اور بھوک کا حال یہ ہے کہ وہاں کی عورتیں دستِ سوال دراز کرنے پر مجبور ہیں اور کبھی کبھی یہ عورتیں پارۂ نان کے لیے اپنی ناموس اور عزّت بیچنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ یہ تمام تصویریں اور خاکے مقامی سطح پر ایران کے پس منظر میں بنائے گئے ہیں۔ لیکن آخر

میں شاعر وسیع پیمانے پر پورے مشرق پر نظر کرتا ہے۔ اُسے سارا مشرق/ ایشیا انگریزوں کی غلامی کی ایک ہی مضبوط اور عظیم زنجیر سے بندھا دکھائی دیتا ہے:

بس ایک زنجیر،
ایک ہی آہنی کمند عظیم
پھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک،
مرے وطن سے ترے وطن تک،
بس ایک ہی عنکبوت کا جال کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں!

فکری طور پر یہ غم شاعر کے لیے کم نہیں ہے کہ غلامی، مظلومی اور ہر طرح سے تباہ حال ہونے کے باوجود انگریزوں کی استعماری طاقت کے خلاف ہم ایشیائی ذہنی طور پر ایک نہیں ہو سکے ہیں:

اور اپنے آلام جاں گزا کے
اس اشتراک گراں بہا نے بھی
ہم کو ایک دوسرے سے اب تک
قریب ہونے نہیں دیا ہے!

اس نظم میں فکری اور جذباتی سطح پر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ راشد کے کلام میں بیک وقت جذبہ وخیال کی ایک سے زائد لہریں اُٹھتی ہیں اور مختلف سمتوں میں سفر کرتی ہیں۔ خارج و باطن کی یہ ہشت پہلو کائنات جیسی آنکھوں میں نظر آتی ہے اور ذہن و وجدان پر نازل ہوتی ہے، اسی پیچیدگی، کش مکش اور ہجوم کے ساتھ راشد نے اسے نظم میں پیش کر دیا ہے۔ سیاست، اقتصادی و معاشرتی زندگی، تاریخی صداقت، جذبات کے مختلف رنگ، سب ایک کثرت/ ہجوم میں نظم کے دائرے میں چلے آئے ہیں۔

''میزبان'' معاشرے اور افراد کی اخلاقی زندگی پر آئے زوال کی عجیب وغریب نظم ہے۔ اس نظم کے سبھی کردار جن میں ''نوروز'' اس کی دو بیویاں، راوی اور اس کے شریک کار ہیں، جنسی طور پر ناآسودہ ہیں۔ نوروز کو اس کی ہوس پرستی اور ضعیف العمری ناآسودہ رکھتی ہے۔ راوی اور اس کے ساتھی غریب الوطن ہونے کی

وجہ سے جنسی محرومی کا شکار ہیں، اور ''نوروز'' کی بالکل نوجوان، نوعمر بیویاں شاید ''نوروز'' کی گھٹتی ہوئی جنسی وجسمانی توانائی یا اس کی بے توجہی سے مجبور ومحروم ہیں۔

''نوروز'' جو اس نظم کا مرکزی کردار ہے، راوی ہمیں اس سے یوں متعارف کراتا ہے:

ملاقات اوّل میں نوروز بولا
''میں اک کارگر، رنج بر ہوں،
سوادِ کتابی لذات سے بے خبر ہوں
مرا سن ہے پچپن سے اوپر
مگر میرے بالوں میں اک تار خاکستری تک
ہویدا نہیں ہے۔
وہ خوش بخت ہوں
جس کی دو بیویاں ہیں،
جواں سال و رعنا

نوروز، جو خود کو ایک 'کارگر رنج بر' بتاتا ہے، اس کی دلچسپی کا بنیادی مرکز 'عورت' ہے۔ تیسرے مصرعے ع سواد کتابی لذات سے بے خبر ہوں، میں یہ بات موجود ہے۔ عورت اور جنس کی یہی خواہش اُسے چاق و چوبند رکھتی ہے۔ چنانچہ درازیٔ عمر کے باوجود نوروز فخر سے اپنی جواں مردی ثابت کرنے کے لیے راوی کو اپنے سیاہ بالوں اور جواں سال و رعنا دو بیویوں کی طرف متوجہ کرتا ہے۔

راوی اور نوروز کے درمیان پہلی ملاقات میں ہونے والی گفتگو سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں ان کی گفتگو کا موضوع کچھ بھی رہا ہو بالآخر باہمی تعلق اور اعتماد کی ایک خاص سطح پر آ کر وہ عورت، جنسی محرومی اور اس کے تدارک کی باتیں کرنے لگتے ہیں۔ گفتگو کا یہ سارا تصوراتی پس منظر دوسرے مصرعے ع ''میں اک کارگر رنج بر ہوں''، میں پوشیدہ ہے۔

پہلی ہی ملاقات میں تعلقات اتنے بے تکلف اور گہرے ہو جاتے ہیں کہ نوروز راوی اور اس کے ساتھیوں کو اپنی سب سے خوب صورت اور جواں تر بیوی زلیخا کے گھر کھانے پر بلاتا ہے۔ میز بانی اور ضیافت ایسی ہوتی ہے کہ پہلی دفعہ غیر ملک میں وہ بے وطن ہونے کا احساس بھول جاتے ہیں۔ نوروز اپنے مہمانوں کی

فطرت اور خواہش سے چوں کہ آگاہ ہو چکا ہے لہٰذا انھیں خبردار کرتا ہے کہ اگر ان میں سے کسی نے اس کی بیوی کو غلط نگاہوں سے دیکھا تو اس معاملے میں وہ کوئی مفاہمت نہیں کرے گا۔ اور اس سلسلے میں متعلق شخص کی جان تک خطرے میں پڑ سکتی ہے۔ نوروز کی بیوی زلیخا کے یہاں ضیافت کا ایسا انتظام ہوتا ہے کہ راوی اور اس کے ساتھیوں پر حسن و رقص اور مے و نغمہ کی مسرّت انگیز فضا کا اثر صبح تک باقی رہتا ہے۔ لیکن اس میں ان پر خوشی کے ساتھ یہ خوف بھی طاری تھا کہ کہیں وہ کوئی ایسی حرکت نہ کر بیٹھیں جو ان کی موت کا سبب بن جائے۔

یہاں جذبات کی عجیب کش مکش ہے راوی اور اس کے ساتھیوں کی جنسی محرومی کبھی انھیں حد سے آگے بڑھ جانے پر آمادہ کرتی ہے۔ کبھی روزمرہ کی پابند زندگی کی اُلجھن اور رات کی پُر کیف فضا میں جنس کی رغبت یہ ترکیب سجھاتی ہے کہ مر جانا ہی بہتر ہے:

کبھی اپنی دیرینہ محرومیاں،
اور کبھی قید و بند عمل سے وہ تازہ رہائی
سجھاتی تھی سرگوشیوں میں:
''یہ دیوانہ گر رات ہو
اور پھر بھی نہ ہو دشنۂ جاں ستاں تک گوارا؟''

راوی حیرت میں تب پڑ جاتا ہے جب نوروز صبح آ کر اس سے کہتا ہے:

تم بڑے سنگ دل ہو،
تمہارا وہ ساتھی تو کل شب وہیں سو گیا تھا،
بہت اس کی دل جوئی کرتی رہی میری کل روغزالہ،
کہ وہ اپنی مہجور بیوی کی تصویر کو
سامنے رکھ کے آنسو بہاتا رہا ہے!
تمھیں کیا مصیبت پڑی تھی
جو تم نیم شب لوٹ آئے تھے
منزل کی آسودگی چھوڑ کر
ہُو کے عالم میں،

معاشرتی اور اخلاقی انحطاط کی یہ عجیب تصویر ہے۔ راوی اور اس کے ساتھی اگر چہ خوف سے نوروز کی بیوی زلیخا کے قریب جانے کی ہمت نہیں کرتے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ نوروز کو اس پر کوئی اعتراض نہیں تھا۔ یہ بات اس سے واضح ہوتی ہے کہ گزری شب کے واقعہ کا بیان راوی کا نہیں بلکہ نوروز کا ہے۔ البتہ اس میں ''گل روغزالہ'' سے ربط پیدا کرنے اور اس کی ہمدردی حاصل کرنے کے لیے راوی کے ساتھی کی یہ چالاکی بھی ہے کہ وہ اپنی مجبور بیوی کی تصویر سامنے رکھ کے روتا ہے اور اس طرح وہ اپنے مقصد تک پہنچنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

ضیاالحسن کے مطابق نظم ''میزبان'' کا اہم کردار وہ فرد ہے جو نوروز کی دھمکیوں کے باوجود اس کی بیوی سے جنسی قربت حاصل کر لیتا ہے کیوں کہ اسے یہ ہنر آتا ہے کہ جذباتی طور پر عورت کے دل میں کیسے جگہ حاصل کی جا سکتی ہے۔[1]

اس میں شک نہیں کہ یہ نظم کا اہم کردار ہے اور راشد نے اس کے ذریعے بیرون ملک کی یا اپنے مقام سے دور فوجی خدمات انجام دے رہے نوجوانوں کی جنسی تشنگی کی تسکین کے لیے اختیار کی گئی چارہ جوئی اور چالاکی کو نمایاں کیا ہے۔ لیکن یہ تصویر کا صرف ایک پہلو ہے، اس کے کئی دوسرے پہلو بھی ہیں جو اس تصویر کے پس منظر میں پوشیدہ ہیں۔ ہمیں یہاں کسی ایک نمایاں کردار پر توجہ مرکوز رکھنے کے بجائے تمام کرداروں اور ماحول پر غور کرنا چاہیے۔ اس لیے کہ جس عورت سے راوی کا ساتھی جنسی قربت حاصل کرتا ہے وہ شادی شدہ ہے اور اپنی تسکین کے لیے اس کے پاس شوہر کی صورت میں ایک قابلِ قبول ذریعہ بھی موجود ہے۔ پھر اس کے باوجود وہ نظم کے ''اہم کردار'' کی طرف جنسی طور پر مائل ہوتی ہے تو یہ اسی حالت میں ممکن ہے جب عورت بھی مرد کی طرح (جو جنس کی تلاش میں رہتے ہیں) نفسیاتی اور جنسی لحاظ سے کمزور یا نا آسودہ ہو۔

راشد نے جنسی اور اخلاقی طور پر کمزور، نا آسودہ اور تباہ حال ایسا ہی ایک معاشرہ اس نظم میں پیش کیا ہے جو کسی بھی معاشرتی / اخلاقی پابندی کے بجائے بس اپنی جنسی خواہش کا پابند ہے۔ البتہ راوی اور نوروز کے مقابلے میں نوروز کی بیویاں پہلی سطح پر معاشی تنگی کا شکار معلوم ہوتی ہیں اور شاید ان کی یہ تنگی ہی نوروز جیسے خوش حال پیرانہ سال شخص سے انھیں مجبوراً وابستہ کر دیتی ہے۔ لیکن جب یہ وابستگی ان کے جنسی جذبے کو آسودہ نہیں کر پاتی تو کسی تیسرے شخص سے ربط کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔

---

[1] نئے آدمی کا خواب، ص:۵۱

نظم ''نارسائی'' ایران کی ملکی/قومی زندگی میں سیاست، معیشت، اخلاقیات، اجتماعی مظلومی، غلامی اور زوال کی صورتوں کو نمایاں کرتی ہے۔ ایرانی قوم کی بربادی کے اسباب کا تجزیہ کرتے ہوئے راشد کہتے ہیں:

درختوں کی شاخوں کو اتنی خبر ہے
کہ ان کی جڑیں کھوکھلی ہو چلی ہیں،
مگر ان میں ہر شاخ بزدل ہے
یا مبتلا خود فریبی میں شاید
کہ ان کرم خوردہ جڑوں سے
وہ اپنے لیے تازہ نم ڈھونڈتی ہے!

یعنی ایرانی قوم کے درخت کی جڑیں کھوکھلی اور بے جان ہو چکی ہیں۔ یہ جڑیں وہاں کی سیاسی، معاشی، معاشرتی، تہذیبی، اخلاقی، تاریخی زندگی اور روایات ہیں، اور شاخیں ایران کی نئی نسل ہے۔ یہ نسل اس سے واقف ہے کہ وہ جس فضا میں زندگی گزار رہی ہے وہ ایک بیمار اور کمزور فضا ہے جس سے زندگی کا حسن، توانائی اور فکری و عملی ترقی کو مہمیز کرنے والی قوت رخصت ہو چکی ہے، لیکن یہ قوم شاید مستقبل کے خوف یا ماضی کے پُر فریب منظر میں ہی، اس کی فرسودہ اور زوال آمادہ روایتوں کے ساتھ جینا چاہتی ہے۔ وہ زندگی کے نئے تقاضوں سے خود کو ہم آہنگ کرنے سے ڈرتی ہے، جب کہ ترقی کی نئی منزلیں تبھی سر کی جا سکتی ہیں جب تلاش و جستجو میں نگاہیں پیچھے کے بجائے آگے کے منظر پر ہوں:

یہ بچپن میں، میں نے پڑھی تھی کہانی
کہا ساحرہ نے
''کہ اے شاہزادے
رہ جستجو میں
اگر اس لق و دق بیاباں میں
دیکھا پلٹ کر،
تو پتھر کا بت بن کے رہ جائے گا تو!''
جہاں سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب
وہاں راہرو ہیں فقط عازم نارسائی!'' ''

'ماضی' زندگی کا کوئی ایسا غیر اہم اور بیکار لمحہ نہیں ہے جس سے صرفِ نظر کیا جا سکے۔ ماضی کے تجربات کی روشنی میں ترقی کی نئی راہیں یقیناً پیدا ہوتی ہیں اور زندگی پہلے سے زیادہ بہتر شکل اختیار کر لیتی ہے۔ راشد کے کلام میں ماضی سے جو ایک طرح کی بے اعتنائی/گریز ہے وہ اس لیے ہے کہ قوم نے ماضی اور روایات کا تخلیقی استعمال نہ کر کے، اسے محض اپنے شکست خوردہ جذبات کی تسکین کے لیے استعمال کیا۔ اسلاف کے کارناموں پر فخر کر کے خود بے عمل بیٹھی رہی۔ جب کہ راشد چاہتے ہیں کہ ملک/قوم ماضی کے اس سحر سے نکلے تا کہ تلاش و جستجو اور حرکت و عمل کے ساتھ دنیا کی دوسری قوموں کے برابر چلنے کے لائق ہو۔ حالؔی، شبلؔی اور اقبالؔ سے لے کر راشد تک شاید قومی زندگی میں ماضی اور اس کی پُر کیف فضا میں ذہنی سکون حاصل کرنے کا یہ ایک پُر زور رجحان تھا جسے فکری طور پر رد کرنے کے لیے ان سبھی شاعروں کو ماضی پرستی کی سخت تنقید کرنی پڑی۔

ایران کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کی تصویریں پیش کرتے ہوئے راشد نے یہ بھی دکھایا ہے کہ ملک کے سیاست دانوں/ رہنماؤں پر اب قوم کا اعتماد نہیں رہا۔ اس لیے کہ ملک کی بیش تر پریشانیاں اور مشکلات ان کی خود غرضانہ اور مفاد پرست سیاست کی پیدا کی ہوئی ہیں۔ معاشرہ اپنی اجتماعی صورت میں تشدد اور اخلاقی زوال کا شکار ہے:

وہ کہنے لگی:

اب سفینے پہ کوئی بھروسہ کرے کیا

سفینہ ہی جب ہو پر وبالِ طوفاں؟

ٹھکانہ ہے لوٹی گری، رہزنی کا!

یہاں زندگی کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں،

اور جیسے یہ بات شعور و لاشعور میں ہر وقت موجود رہتی ہے اگر چہ اس کا اظہار ہو یا نہ ہو، کہ اس صورت حال کو پیدا کرنے میں مغرب کی استعماری اور سرمایہ دار قوت کا سب سے زیادہ دخل ہے۔ اس فکر کے پیدا ہوتے ہی ایشیا کی مظلومی کا شعور بیدار ہو جاتا ہے اور نیتجتاً راوی/ شاعر سوچتا ہے کہ غلامی اور مظلومی سے آزادی کا ایک ہی راستہ ہے کہ تمام ایشیائی اس طاقت کے خلاف متحد ہو جائیں اور مشترکہ جدوجہد کریں:

''......اوراب عہد حاضر کے ضحاک سے

رستگاری کا رستہ یہی ہے

کہ ہم ایک ہو جائیں، ہم ایشیائی!

''کیمیا گر'' ایران کے سلسلے میں رضا شاہ کی فکر، اس کے ترقیاتی منصوبوں اور اُس کے خود پرستانہ فیصلے پر ایک طنز ہے۔

اس میں راشد ایرانی زندگی اور رضا شاہ کے کارناموں کو ایک ہندی سپاہی کی تنقیدی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔

ملک کے لیے رضا شاہ کے خلوص میں کوئی کمی نہیں کہ وہ ایران کو، یہاں کے شہروں کو ترقی یافتہ ممالک اور شہروں کی مانند پُر رونق بنانا چاہتا تھا، چنانچہ اس نے اپنے خوابوں کی تعمیر بڑی تندہی اور مشقت سے کی۔ مغربی شہروں خصوصاً پیرس (Paris) کی پُر رونق زندگی کی تقلید میں اس نے طہران کو رنگ ونغمہ کی صحبتوں، میخانوں اور رقص گاہوں سے آراستہ کیا۔ طہران کی چمک دمک اور گہما گہمی ایک خوش حال ملک/شہر کا فریب تو دیتی تھی مگر داخلی طور پر ایران سیاست، معیشت اور تہذیب میں کمزور ہو چکا تھا۔ ایسے میں جب کہ ضرورت یہ تھی کہ داخلی طور پر سیاست، معیشت، عوامی زندگی کے مسائل کے حل کی جانب توجہ کر کے ملک کو مضبوط کیا جائے۔ رضا شاہ محض اپنے خواب کے طلسم میں گرفتار رہا۔ دراصل اس نے کبھی اپنے گمان کے اندھیروں سے نکل کر باہر دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اپنے ہی عزم وارادے اور خیالات کو اس نے اہمیت دی۔ شاید قدرت نے اسے یہ صلاحیت ہی نہیں بخشی تھی کہ وہ ملک وقوم کے دوسرے افراد کے خیالات سنے اور اس پر غور کرے۔ مگر ایک زمانے کے بعد جب وہ حالات کی نزاکت اور حقیقت سمجھنے کے بعد اپنی قوم کو اس سے آگاہ کرنا چاہتا ہے تو لوگ اس کی باتوں پر توجہ نہیں دیتے:

مگر تو وہ معمار تھا جس کو

بنیاد سے کوئی مطلب نہ تھا

وہ تو زخموں کو آنکھوں سے روپوش کرنے میں،

چھت اور دیوار و در کی منبت پہ گلگونہ ملنے میں

دن رات بے انتہا تندہی سے لگا تھا!

مگر وہ تری حد سے گزری ہوئی راز داری
کہ جس نے تجھے
اپنے افکار کے قید خانے میں
محصور سا کر دیا تھا،
—— وہ زنداں جہاں گھوم پھر کر نگاہیں
فقط اپنا چہرہ دکھاتی تھیں تجھ کو
جہاں ہر عقیدے کو تو
اپنے الہام کے شیشۂ کور میں دیکھتا تھا،
جہاں ایک چھوٹا سا روزن بھی ایسا نہ تھا،
جس میں ملت کے افکار کی اک کرن کا گزر ہو!
اسی کا نتیجہ کہ اک روز
کہنے کو باتیں بہت تھیں
مگر سننے والے کہیں بھی نہ تھے،
اور تھے بھی تو کر ہو گئے تھے!

''ہمہ اوست'' دراصل اس اشتراکی نظریے کی تنقید ہے جو استالن کے عہد میں رائج ہوا اور سماج پر جس کے انطباق کو بہ زعم خود اس نے معاشرے کی بہتری کا ذریعہ تصور کیا۔ اس ترقی پسندی کا ہمیشہ یہ اصرار رہا کہ اشتراکی نظریۂ حیات اور معاش ہی انسانی معاشرے کی ترقی اور فروغ کا واحد ذریعہ ہے اور اس سے معاشرتی زندگی کے مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ نظم کا راوی جو طبعاً بشر دوست اور ذہنی وفکری سطح پر کسی خاص نظریے کا پابند نہیں ہے، وہ روس، وہاں کے ادب، صنعتوں اور اشتراکیت کو جو واقعتاً انسان کی ترقی اور بہبود کی فکر کرتی ہے، ایسی ہی دلی محبت کرتا ہے جیسی کہ وہ اپنے ملک کی اشیا، ادب وفن کے شاہکاروں سے کرتا ہے۔ انسانی زندگی میں جہاں کہیں بھی انسان کی تخلیقی صلاحیت کا جوہر دکھائی دیتا ہے راوی آزادانہ طور پر اسے دیکھنے کی تمنا رکھتا ہے۔ مثلاً:

خیابان سعدی میں
روسی کتابوں کی دکّان پر ہم کھڑے تھے

مجھے روس کے چیدہ صنعت گروں کے

نئے کارناموں کی اک عمر سے تشنگی تھی!

مجھے روسیوں کے 'سیاسی ہمہ اوست' سے کوئی رغبت نہیں ہے

مگر ذرّے ذرّے میں

انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے!

راشد کو ترقی پسندی سے نفرت نہیں ہے لیکن ایسی ترقی پسندی کو وہ ضرور ناپسند کرتے ہیں جو صرف سیاسی حیلہ سازی اور ظاہری مساوات کی حقیقت بن کر رہ گئی ہو اور جسے حکومت/ معاشرہ/ فرد، ذاتی فائدے کے لیے اختیار کرتا ہے۔ اس نظم میں راوی کا دوست خالد ایک ایسا ہی کردار ہے جسے اشتراکیت/ ترقی پسندی کا خیال تب آتا ہے جب جنسی تسکین کے لیے تمام کاوشوں کے باوجود وہ روسی عورت کو راضی نہیں کر پاتا، عشق و ہوس میں ناکام ہونے کے بعد وہ اشتراکی نوعیت کی باتیں کرنے لگتا ہے اور اسی سے خود کو تسکین دیتا ہے:

تو خالد نے دیکھا

کہ رومان تو خاک میں مل چکا ہے ــــ

اُسے کھینچ کر جب میں بازار میں لا رہا تھا،

لگا تار کرنے لگا وہ مقولوں میں باتیں:

''زباں سیکھنی ہو تو عورت سے سیکھو!

جہاں بھر میں روسی ادب کا نہیں کوئی ثانی!

وہ قفقاز کی حور، مزدور عورت!

جو دنیا کے مزدور سب ایک ہو جائیں

آغاز ہو اک نیا دورِ شادمانی!''

راوی خالد کے حوالے سے تمام ترقی پسندوں پر تنقید کرتا ہے کہ یوں تو وہ مزدوروں کی اتحاد اور ان کی اجتماعی طاقت سے ایک نئے اور مسرّت انگیز دور کا خواب دیکھتے ہیں اور ہمیشہ اسی قسم کی باتیں کرتے ہیں لیکن خود اتنے کمزور ہیں کہ ''کارِ ہوس'' میں ناکام ہو جانے پر انھیں اپنی انفرادی ناکامی کو برداشت کرنا ہی مشکل ہو جاتا ہے:

مرے دوستوں میں بہت اشتراکی ہیں،
جو ہر محبت میں مایوس ہوکر،
یونہی اک نئے دورۂ شادمانی کی حسرت میں
کرتے ہیں دلجوئی اک دوسرے کی،

''مارسیاہ'' میں راشد کا بنیادی مقصد اجنبی فوج کے سپاہیوں کے ذریعہ ایرانی عورتوں کے ساتھ کیے جارہے جنسی ظلم کو نمایاں کرنا ہے۔ لیکن اس بیانِ واقعہ میں ضمناً وہ ایرانی گھروں کی معاشی تنگی اور شاید اسی کے نتیجے میں پیدا ہوئی اس مجبوری کو بھی آشکار کرتے ہیں جس نے بہت سی لڑکیوں کی شادی میں رکاوٹ پیدا کی ہے اور بڑھتی عمر کے باوجود ان کی شادیاں نہیں ہوسکتیں۔

رکی اور کہنے لگی:
''آج کے بعد تم یاسمن کو نہیں پا سکو گے
کہ مارسیہ بن اک اجنبی نے اسے ڈس لیا ہے!''

....

مگر یاسمن کی نگاہیں جھکی تھیں
وہ بالیں پہ زلف سیہ میں
سپیدے کے داغوں کو مجھ سے چھپاتی رہی تھی؛
وہ پھر ہم سے مہمان خانے میں چلتی رہی تھی،
شکر اور قہوے کے ملفوف ارزاں
جو بازار میں انتہائی گراں تھے
وہ ہر بار ہم سے بصد معذرت لے کے جاتی رہی تھی!

راوی کو ملک ایران کے باشندوں کی مہمان نوازی اور خاطر و مدارات کا بہر حال اعتراف ہے اور یہ اعتراف نامہ نظم کے ابتدائی حصے میں آیا ہے۔ آخری حصے میں راوی کا خدا پر یقین بھی پیش ہوا ہے۔

راشد نے یوں تو ہمیشہ خدا کے وجود و عمل پر تنقید کی ہے۔ لیکن یہاں وہ پریشانی اور غم کی حالت میں اسی کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ شاید راشد کو یقین آ گیا، یا انھوں نے اس نکتے کو سمجھ لیا کہ انسان خواہ

کتنا ہی طاقتور اور مختار ہو جائے کہیں نہ کہیں وہ مجبور ہے۔ ورنہ ایسا کیوں ہوتا کہ یاسمن کو کوئی اجنبی سپاہی ''مارسیاہ'' بن کر ڈستا۔

میں خود اجنبی ہوں
مگر سن کے یوں دم بخود ہو گیا تھا
کہ جیسے مجھی کو وہ مارسیہ ڈس گیا ہو!
میں اُٹھا، خیاباں میں نکلا
اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کے
آنسو بہاتا رہا!

اس حصے میں ایران سے، وہاں کے لوگوں سے، وہاں کی زندگی سے راوی کی محبت اور دلچسپی بھی ظاہر ہے۔ راوی اگر چہ خود ایک اجنبی فرد ہے مگر یاسمن کے ساتھ پیش آئے واقعات سے وہ خود پر ضبط نہیں کر پاتا اور رو پڑتا ہے۔

'کانتو' کی نظموں میں، جنسی جبر و استحصال سے متعلق ایک اور نظم ''خلوت و جلوت'' کے عنوان سے ہے۔ اس نظم کا میرِ افسانہ ''حسن'' ہے۔ حسن فوج میں سپاہی ہے۔ ایک شام راوی اور اس کے ساتھیوں سے، جس میں حسن بھی شامل ہے، ایک لڑکی ملاقات کرتی ہے۔ یہ ملاقات کیسے ممکن ہوتی ہے اس کا بیان نہیں ہے۔ البتہ شام جب گہری ہونے لگتی ہے تو حسن لڑکی کو اس کے گھر چھوڑنے کی پیش کش کرتا ہے اور اسے بہن کہتا ہے۔ لیکن وہ اس لڑکی کو بحفاظت گھر پہنچانے کے بجائے اس کے ساتھ جنسی زیادتی کرتا ہے۔ یہ سارا ماجرا پردۂ خفا میں رہتا ہے۔ لیکن حسن کے جسم پر خراشوں کے نشان بالآخر راوی پر حقیقت کو یوں وا کرتے ہیں۔

وہاں وہ جانِ عجم بھی نہ تھی
جس سے ہم پوچھ سکتے؛
ذرا اور کاوش سے پوچھا حسن سے
تو بے ساختہ ہنس کے کہنے لگا۔ ''بس، مجھے کیا خبر ہو؟
اگر پوچھنا ہو تا زہرا سے پوچھو
مری رات بھر کی بہن سے!''

''دستِ ستمگر'' کا نتو میں شامل قطعوں میں سے ایک ہے۔ اس میں راشد نے غیر ملکی حکمرانوں اور طاقتور کے ظلم و ستم کو ہندوستان، ایران بلکہ ایشیائی زندگی سے نکل کر عالمی حالات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ راشد انگریزی فوج کے کپتان کی حیثیت سے جس زمانے میں ایران میں تھے اس دوران انھیں ہندوستانی اور ایرانی لوگوں کے علاوہ بہت سے دوسرے ممالک کے افراد سے ملنے اور ان کے درد و غم، پریشانیوں، اُلجھنوں، سیاسی، معاشرتی اور انفرادی زندگی کو قریب سے دیکھنے اور اس سے واقف ہونے کا موقع ملا۔ راشد کے ذاتی مشاہدے میں یہ باتیں آئیں کہ جس طرح غلام ملک کا باشندہ ہونے اور معاشی لحاظ سے کمزور ہونے کی وجہ سے بغرض مجبوری انھیں دل دماغ کے احتجاج و اختلاف کے باوجود انگریزوں کی فرماں برداری اور نوکری کرنی پڑ رہی ہے اسی طرح کئی دوسرے ممالک کے افراد بھی غلام، قیدی/محکوم ہونے کی وجہ سے انگریزی فوج کا حصہ بننے پر مجبور ہیں۔ جب کہ اس قوم کے حکمرانوں نے مشرق و مغرب سب پر اپنی طاقت اور مفادات کی ترقی کے لیے یکساں ظلم اور استحصال کیا ہے۔

''دستِ ستمگر'' میں راوی ایک لہستانی (پولینڈ کی رہنے والی) عورت کا درد و غم بیان کرتا ہے۔ عورت سے اس کی ملاقات ایک فوجی سرائے میں ہوتی ہے جہاں وہ فوجیوں کی خدمت پر مامور ہے۔ عورت کی زندگی کے پس منظر میں، دوسری جنگ عظیم میں پولینڈ (لہستان) پر برطانیہ کے ذریعے کیے گئے ظلم کا پورا پس منظر سامنے آ جاتا ہے۔ یہ عورت جو ایک محبِّ وطن کی طرح اپنے ملک سے گہری محبت رکھتی ہے جو امن و امان کی خواہش مند ہے، زندگی کے ہر لمحے سے خوشی کا آخری قطرہ کشید کر لینا چاہتی ہے اور جسے کسی سیاسی/تشدد پسند نظریے سے کوئی تعلق نہیں۔ اُسے صرف اس لیے سزا ملتی ہے کہ سیاسی طور پر وہ برطانوی حکومت کے مخالف ملک کی باشندہ ہے۔

تو نازی نہ تھی،
تجھ کو فاشی تخیل سے کوئی لگاؤ نہ تھا
بس ترا جرم یہ تھا،
تجھے عافیت کی طلب تھی،
وطن کی محبت بھری سرزمیں کی
شبِ ماہ، بزمِ طرب، جام و مینا کی

منزل کی آسودگی کی طلب تھی
اور اس جرم کی یہ سزا، (اے خدا)

....

سامنے تیری بے بس نگاہوں کے محبوب کی لاش،
پھر اجنبی قید میں
روس کے برف زاروں میں بیگار
روٹی کے شب ماندہ ٹکڑوں کی خاطر؟
اور اب سال بھر سے
یہ فوجی سراؤں میں خدمت گزاری
یہ دریوزہ کوشی،

دو ملکوں/قوموں کے درمیان ہونے والی جنگ میں عوام، ایک دوسرے ملک/قوم کے لیے سیاسی طور پر اسی طرح مجرم قرار دیے جاتے ہیں اور اس کے ساتھ سارے غیر انسانی سلوک کو جائز سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے زمانے میں افغانستان اور عراق کی جنگ کے نتائج سامنے ہیں جو محض سیاسی اور مادّی مفادات کے لیے لڑی گئی اور اب بھی لڑی جارہی ہے۔ لاکھوں بے گناہوں کو مارا گیا اور ہزاروں کو جنگی قیدی کے طور پر گوانتانا موبے اور ابوغریب جیسی انسانیت سوز جیلوں میں رکھ کر اذیتیں دی گئیں۔ نہ جانے کتنوں کو اب بھی دی جاتی ہیں۔ جانے کتنوں نے اپنے عزیزوں اور معصوموں کو آنکھوں کے سامنے دم توڑتے دیکھا۔ ان ملکوں کے عوام کی معاشی صورت حال یہی ہے کہ بھوکوں مر رہے ہیں، معاشی اعتبار سے انھیں اتنا کمزور کر دیا گیا ہے کہ خود کچھ نہیں کر سکتے۔ روٹی کے جو چند ٹکڑے اشیائے خوردنی کی شکل میں امریکہ اور اس کے حواریوں کی طرف سے پہنچتے ہیں، انھیں پر اُن کی زندگی ہے۔

قیدی یا غلام ہونے کی وجہ سے برطانیہ نے لہستانی عورت کے ساتھ جو ظلم کیا وہ راوی کے لیے کوئی نئی اور عجیب چیز نہیں تھی۔ راوی اور اس کا ملک خود اسی استعماری قوت کے ظلم سے پریشان اور عاجز تھا۔ ایران پہنچنے کے بعد شاعر نے عالمی منظرنامے پر اسے اور بھی شدت سے محسوس کیا، جس کا اظہار وہ اس نظم میں کرتا ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

تجھے کیسے روندا گیا ہے،
تجھے دربدر کیسے راندا گیا ہے،
میں سب جانتا ہوں،
کہ شاکی ہے تو جس الم کی/ وہ تنہا کسی کا نہیں ہے،
وہ بڑھتا ہوا
آج ذرّے سے عفریت بنتا چلا جا رہا ہے!

نظم کا موضوعی محرک تنہائی اور فراق کا جذبہ ہے۔ عورت کی مظلومیت راوی کو اس سے جذباتی طور پر مربوط کر دیتی ہے اور وہ خود میں اس کے لیے محبت و ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ لیکن چند ہی مصرعوں کے بعد یہ نظم مغرب کے ظلم و جبر کے حوالے پیش کرنے لگتی ہے اور آخر میں حالات کے جائزے کے ساتھ راوی یہ اُمید کرتا ہے کہ جلد ہی ظلم و ستم کا بنیادی مرکز ختم ہونے والا ہے اور وہ سب آزاد ہونے والے ہیں جو مغرب/ استعماری قوت کے دباؤ میں ہجرت کر کے اپنی سرزمینوں سے دور مشرق میں رہ رہے ہیں۔ کہستانی عورت جو اپنے ہمسر کے ساتھ نئے ملک/ نئی دنیا کو جا رہی ہے، راوی اُسے رخصت کرتے ہوئے کہتا ہے۔

خدا حافظ، اے ماہتاب لہستاں!
یہی اک سہارا ہے باقی ہمارے لیے بھی
کہ اس سرزمیں میں
ہے یہ ساز و ساماں بھی گویا
ہوا کی گزرگاہ میں اک پرِ کاہ!
بکھر جائے گا جلد
افسردہ حالوں کا، خانہ بدوشوں کا یہ قافلہ بھی
اور اک بار پھر عافیت کی سحر
اس کا نقش کفِ پائے گی!

''درویش'' میں راشد ایک ایسے معاشرے کی تصویر کشی کرتے ہیں جس پر فوجی تسلط قائم ہے اور افراد فوجیوں کے ظلم و ستم سے اس قدر خوف زدہ ہیں کہ ان کے بھاری قدموں کی آہٹ ہی انھیں پریشان

کر دیتی ہے۔ راوی جو اس معاشرہ کا بہت ہی حساس اور باشعور فرد ہے، جب بھی فوجیوں کے بھاری قدموں کی آواز سنتا ہے تو اس خوف زدہ اور ڈری ہوئی زندگی سے نجات کے لیے خدا کی طرف متوجہ ہوتا ہے لیکن وہ یہ دیکھ کر مایوس ہوتا ہے کہ خدا کی قدرت ظلم کے خلاف اس کی مدد نہیں کرتی۔

یہ بھاری یخ آلود قدموں کی آواز
کیا کہہ رہی ہے؛
''خداوند!
کیا آج کی رات بھی
تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں
نہیں ہٹ سکیں گی؟''

بہت ہی دبے لہجے میں خدا سے شکایت بلکہ بغاوت کی یہ وہی مثال ہے جو اس سے قبل 'ماورا' اور 'ایران میں اجنبی' کی بعض نظموں میں نہایت بلند آہنگی کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔ مثلاً: ع

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیاں میں ہے۔

یا

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا تھا مشرق کا آقا نہیں تھا!

اب راشد نے اپنی جذباتیت پر قابو پالیا ہے۔ خدا سے شکوہ کرتے ہوئے یہاں انداز بیان بہت ہی سنبھلا ہوا اور نرم ہے۔

راشد نے ماضی پرست اور خود فریب آبا و اجداد کی جو تصویر پیش کی ہے وہ بھی خوب ہے۔

یہ درویش،
جس کے اب وجد،
وہ صحرائے دیروز کی ریت پر

تھک کے مر جانے والے،
اسی کی طرح تھے
تہی دست اور خاک تیرہ میں غلطاں،
جو تسلیم کو بے نیازی بنا کر
ہمیشہ کی محرومیوں ہی کو اپنے لیے
بال و پر جانتے تھے،
جنھیں تھی فروغ گدائی کی خاطر
جلال شہی کی بقا بھی گوارا
جو لاشوں میں چلتے تھے
کہتے تھے لاشوں سے!
سوتے رہو!
صبح فردا کہیں بھی نہیں ہے!
وہ جن کے لیے حرّیت کی نہایت یہی تھی
کہ شاہوں کا اظہار شاہنشہی
حد سے بڑھنے نہ پائے!
بھلا حد کی کس کو خبر ہے؟

راشد کے عہد کا المیہ یہ ہے کہ جذباتی اور ذہنی سکون کے لیے اس کے پاس کچھ نہیں ہے۔ رومؔی، حافؔظ اور سعدؔی کے خیالات اسلاف کی محروم زندگی کو سہارا دیتے تھے لیکن یہ سہارا بھی راشد اور اس کے زمانے کے افراد کے لیے بے کار ہو چکا ہے۔

ستم یہ کہ اس کے لیے آج،
ملّائے رومی، مجذوب شیراز کے
زنگ آلودہ اوہام بھی
دستگیری کو حاضر نہیں ہیں!

راشد کے نزدیک انسان کا خود اپنی ذات پر انحصار اور باہمی اتحاد و کاوش ہی اس کے مسائل کا حل ہیں۔اس خیال کو وہ نظم ''شاعر درماندہ'' اور ''پہلی کرن'' میں بھی پیش کر چکے ہیں۔اس نظم میں ایک بار پھر وہ خدا کے وجود کو انسانی زندگی میں بے معنی قرار دیتے ہیں۔یعنی اب یہ دیکھنے/ انتظار کرنے کی ضرورت نہیں ہے کہ خدا کی پلکوں کی سنگین چٹانیں ہٹتی ہیں یا نہیں۔

خداوندا!
کیا آج کی رات بھی
تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں
نہیں ہٹ سکیں گی؟''
تجھے،اے زمانے کے روندے ہوئے،
آج یہ بات کہنے کی حاجت ہی کیوں ہو؟
تو خوش ہو
کہ تیرے لیے
کھل گئی ہیں ہزاروں زبانیں
جو تیری زباں بن کے
شاہوں کے خوابیدہ
محلوں کے چاروں طرف
شعلے بن کر لپٹتی چلی جارہی ہیں!

جب قوم/ افراد میں اجتماعی سطح پر اپنے اوپر ہو رہے ستم اور استحصال کا شعور پیدا ہو جاتا ہے تو اس میں اپنے مخالف سے نبرد آزما ہونے کی ہمت اور طاقت آ ہی جاتی ہے،اور انقلاب/ بغاوت کا لمحہ دور نہیں ہوتا۔

''تیل کے سوداگر'' میں راشد نے استعماری سازشوں کو بے نقاب کیا ہے کہ کس طرح مغربی طاقتیں تیل کی تجارت کے حیلے کسی ملک میں داخل ہوتی ہیں اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے ملک کی سیاست و معیشت پر قابض ہو کر اپنی حاکمیت کا اعلان کر دیتی ہیں۔پھر وہاں کی عوام اور باشندوں پر حاکمیت کے استحکام اور مفادات کے تحفظ کے لیے طرح طرح کے ظلم کیے جاتے ہیں۔جان و مال سب استعماریت کے فوائد کی زد پر ہوتا ہے۔راشد کو یہ باتیں ہندوستانی زندگی کے تجربے سے معلوم ہیں۔

نظم کا راوی ایرانی قوم کو آگاہ کرتا اور بتاتا ہے کہ تیل کی سوداگری کے لیے تاجروں کے بھیس میں جو افرنگ ملک میں داخل ہوا ہے وہ سوداگر نہیں بلکہ رہزن ہے۔ اور یہ ایسا طاقتور ہے کہ اگر ملکی مفادات اور عوام کو ان کی دراز دستیوں سے محفوظ کرنے کی تیاری نہ کی گئی ہو، تو ملک و قوم کی سالمیت خطرے میں پڑ جائے گی۔ چنانچہ راشد ایرانی قوم کو خود حفاظتی کی طرف متوجہ کرتے ہیں:

ان اونچے درخشندہ شہروں کی
کوتہ فصیلوں کو مضبوط کرلو
ہر ایک برج و بارو پر اپنے نگہباں چڑھا دو،
گھروں میں ہوا کے سوا،
سب صداؤں کی شمعیں بجھا دو!
کہ باہر فصیلوں کے نیچے
کئی دن سے رہزن ہیں خیمہ فگن،
تیل کے بوڑھے سوداگروں کے لبادے پہن کر۔

اگر یہ رہزن ملک میں داخل ہونے میں کامیاب ہو گئے تو دنیا کے دوسرے استعمار زدہ ملکوں کی طرح یہاں بھی قتل و غارت کا نقشہ دکھائی دے گا۔ افراد کے چہرے کا حسن غائب ہو جائے گا اور اس کی جگہ وہی زخم خوں آلود ہوگا جو دنیا کے دوسرے استعمار زدہ ملکوں کے چہروں پر ہے۔ راوی اس سے اچھی طرح واقف ہے اس لیے کہ اس کی قوم بھی اس تجربے سے گزر چکی ہے۔

مگر پو پھٹے گی
تو پلکوں سے کھودو گے خود اپنے مردوں کی قبریں
بساط ضیافت کی خاکستر سوختہ کے کنارے
بہاؤ گے آنسو!
بہائے ہیں ہم نے بھی آنسو!
....
ہماری نگاہوں نے دیکھیں ہیں
سیال سایوں کے مانند گھلتے ہوئے شہر

گرتے ہوئے بام و در

اور مینار و گنبد

گزرتے وقت کے لمحوں میں راوی نے یہ دیکھ لیا ہے کہ اب افرنگ کا ظلم باقی رہنے والا نہیں، چنانچہ وہ اجتماع کو باہمی اتحاد کے لیے پکارتا ہے۔

مرے ہاتھوں میں ہاتھ دو!

مرے ہاتھوں میں ہاتھ دو!

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر شعائیں

انھیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر

بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے

جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں!

راشد نے نظم کا آغاز بڑی فن کاری سے حافظ کے مشہور شعر سے کیا ہے۔

اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دلِ مارا

بہ خالِ ہندوش بخشم سمرقند و بخارا را

حافظ محبوب کے حسن و جمال پر اتنے فریفتہ ہیں کہ اس کے ایک تل کے بدلے وہ سمرقند اور بخارا دینے پر راضی ہیں۔ ظاہر ہے یہ شہر اپنی اقتصادی اور معاشی ترقی کی وجہ سے اہم رہے ہیں۔ تبھی حافظ نے ایک خال سیاہ کی قیمت سمرقند و بخارا لگا دی۔ دراصل اس زمانے تک مادّی فوائد کے مقابلے میں انسانی حسن اور اس کے پردے میں زندگی کے حسن کو اہمیت حاصل رہی ہے، ایک خوش گوار اور بہتر زندگی کے لیے اشیا کی اہمیت ضرور ہے، لیکن حافظ اور بعد کے زمانے تک بھی انسانی رشتوں کی گرمی، باہمی احترام، انسانی عظمت اور اخوت کو انسانی زندگی میں اہمیت حاصل تھی۔ گویا انسان سب سے اہم تھا اور دوسری مادّی چیزیں کمتر درجہ رکھتی تھیں۔

انگریزوں اور دوسری مغربی اقوام کی آمد سے قبل تک مشرق میں انسان کی حیثیت اور اس کا مرتبہ کم نہ ہوا تھا، مغرب نے مادّی اشیا کو انسانی زندگی کے مقابلے زیادہ اہمیت دی اور اسے حاصل کرنے کے لیے انھوں نے سیاسی، معاشی اور تہذیبی طور پر دوسری قوموں پر اپنی فوقیت ثابت کی۔ اور ممکن حد تک دوسرے

ملکوں کی دولت پر بھی قبضہ جمایا۔ سمرقند اور بخارا بھی طاقتور کی حریص طبیعت کا شکار ہوئے اور یہ شہر اپنے ماضی کی اہمیت اور حیثیت سے محروم ہو گئے۔ نیز یہ کہ حکمرانوں کی تدبیروں اور ''روسی ہمہ اوست'' کے تازیانوں نے انھیں منفعل، بے عمل کر دیا ہے اور اُن پر غور و فکر کے دروازے بند کر دیے ہیں۔ راشد اسی خیال کو اس طرح بیان کرتے ہیں۔

بخارا سمرقند اک خالِ ہندو کے بدلے!
بجا ہے، بخارا سمرقند باقی کہاں ہیں؟
بخارا سمرقند نیندوں میں مدہوش،
اک نیلگوں خامشی کے حجابوں میں مستور،
اور رہرووں کے لیے ان کے در بند
سوئی ہوئی مہ جبینوں کی پلکوں کے مانند،
روسی ''ہمہ اوست'' کے تازیانوں سے معذور
دو مہ جبینیں!

''وزیرِ چنیں''، ملکی معاملات میں ایرانی سیاست دانوں اور رہنماؤں کی کم اندیشی اور بے دماغی پر گہرا طنز ہے۔ اس نظم کی خوبی اس کا داستانی اسلوب بیان ہے۔ نظم کا آغاز الف لیلیٰ کے داستانوی انداز میں یوں ہوتا ہے۔

......تو جب سات سو آٹھویں رات آئی
تو کہنے لگی شہرزاد:
''اے جواں بخت
شیراز میں ایک رہتا تھا نائی؛
وہ نائی تو تھا ہی،
مگر اس کو بخشا تھا قدرت نے،
اک اور نادر، گراں تر ہنر بھی،
کہ جب بھی،

کسی مرد دانا کا ذہن رسا،
زنگ آلودہ ہونے کو آتا
تو نائی کو جا کر دکھاتا،
کہ نائی دماغوں کا مشہور ماہر تھا،
وہ کاسۂ سر سے ان کو الگ کر کے،
ان کی سب آلائشیں پاک کر کے،
پھر اپنی جگہ پر لگانے فن میں تھا کامل!

اس میں راشد ایک ایرانی وزیر کی حکایت بیان کرتے ہیں جو نائی سے اپنا ذہن صاف کرانے جاتا ہے اور اتفاق سے بلی اس کا مغز کھا جاتی ہے۔ اب اُس پر راشد کا بیان اور طنز ملاحظہ کیجیے ؎

تو دلاّک نے رکھ دیا،
دانیال زمانہ کے سر میں،
کسی بیل کا مغز لے کر!
تو لوگوں نے دیکھا
جناب وزارت پناہ اب،
فراست میں
دانش میں
اور کاروبار وزارت میں
پہلے سے بھی چاق وچوبند تر ہو گئے ہیں!''

اسی طرح ''شاخ آہو'' میں وزیروں کی بدعنوانی، رشوت خوری اور ملک وقوم کی خدمت کے بجائے ان کی ذاتی مفاد پرستی کو نمایاں کیا گیا ہے۔

''تماشا گہ لالہ زار'' میں راشد مشرق کی تباہی پر نوحہ کرتے ہیں۔

''تماشا گہ لالہ زار''،
''تیاتر'' پہ میری نگاہیں جمی تھیں

مرے کان ''موزیک'' کے زیر و بم پر لگے تھے،

مگر میرا دل پھر بھی کرتا رہا تھا

عرب اور عجم کے غموں کا شمار

تماشا گہ لالہ زار!

یہاں راشد کا غم مشرق کے روحانی اور اخلاقی تنزل کا نہیں ہے بلکہ یہ غم سیاسی و اقتصادی محرومی اور اس کی وجہ سے آئی زندگی کی پستی کا ہے۔ مثلاً:

اب ایراں کہاں ہے؟

اب ایراں ہے اک نوحہ گر پیرزال

ہے مدت سے افسردہ جس کا جمال،

مدائن کی ویرانیوں پر عجم اشک ریز،

راشد کے نزدیک عجم کی بربادی کی اصل وجہ یہ ہے کہ یہاں کے حکمرانوں نے اپنی موجودہ زندگی کے آرام اور مسرّت کے آگے کبھی مستقبل کی فکر نہیں کی۔ نوشیرواں، زردشت، داریوش، کیخسرو کیقباد یہ سب جو ایرانی قوم کے قائد اور سالار تھے خصوصاً قوم کے لیے کچھ فکر نہ کی۔ چنانچہ وقت کے ساتھ ماضی کی یہ عظیم ہستیاں مٹ گئیں اور اپنے پیچھے پوری قوم کو مشکلات میں مبتلا کیا۔ راشد ماضی کے ان عظیم لوگوں کے فکر و عمل پر طنز کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ قوم کو عظیم الشان ماضی کے کھو جانے کے غم سے باہر نکل آنا چاہیے ۔

مگر نوحہ خوانی کی یہ سرگرانی کہاں تک؟

کہ منزل ہے دشوار غم سے جاوداں تک!

وہ سب تھے کشادہ دل و ہوش مند و پرستارِ ربِ کریم

وہ سب خیر کے راہ داں، رہ شناس

ہمیں آج محسن کش و ناسپاس!

وہ شاہنشہانِ عظیم

وہ پندارِ رفتہ کا جاہ و جلال قدیم

ہماری ہزیمت کے سب بے بہا تار و پو تھے،

فنا ان کی تقدیر، ہم ان کی تقدیر کے نوحہ گر ہیں
اسی کی تمنا میں پھر سوگوار
تماشا گہ لالہ دار!

اقبال کی طرح راشد نظموں میں بھی حالات کی ستم ظریفیوں کے باوجود بالآخر ایک اُمید افزا فضا قائم رہتی ہے۔ یہاں راشد نئے مستقبل اور نئے انسان کا خواب دیکھتے ہیں جو ماضی اور حال کی غم انگیز صورت حال کو کم کرتا ہے ۔

ہمارے نئے خواب ہیں، آدم نو کے خواب
جہانِ تگ و دَو کے خواب،
جہان تگ دو، مدائن نہیں،
کاخ فغفور و کسریٰ نہیں
یہ اُس آدم نو کا ماویٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہر یار
تماشا گہ لالہ زار!

مجموعی حیثیت سے کانتو کا مطالعہ کریں تو ہر قطعہ میں کسی نہ کسی سیاسی، معاشی اور مخدوش معاشرتی زندگی کی تصویر موجود ہے۔ خارجی طاقت کے ذریعے ہو رہے ظلم اور اس ظلم کے خلاف باہمی اتحاد، ایک خوش آیند مستقبل کی اُمید بھی ساتھ رکھتی ہے۔



راشدؔ کا تیسرا مجموعۂ کلام ''لا = انسان'' ان کے پہلے دو مجموعوں سے کافی مختلف ہے۔ موضوع کے لحاظ سے بھی اور اسلوب بیان کے اعتبار سے بھی۔ اس میں راشدؔ نے جذباتیت سے بچنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے کسی صورت حال کے خلاف جذباتی ردّعمل کے بجائے نیم فلسفیانہ تصورات کی فضا ملتی ہے۔ فکری عنصر بڑھنے کے ساتھ بیان میں ایک قسم کا ٹھہراؤ بھی آ گیا ہے۔ طرز بیان میں تہہ داری اور گیرائی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ یہاں علامتوں اور استعاروں کے استعمال میں راشد کا رجحان ذاتی نوعیت کی علامتوں اور استعاروں کی طرف ہے جس سے مجموعہ کی نصف آخر کی نظمیں قدرے مبہم ہو گئی ہیں۔ چنانچہ بعد کی نظموں میں بیان ہوا

تجربہ/ مشاہدہ ویسی آسانی سے ہم تک نہیں پہنچتا جیسا کہ ابتدائی نظمیں اپنی فکر اور طرز ادا کے ساتھ رسائی پاتی ہیں۔ اس ابہام اور مشکل کے باوجود راشد کے کلام میں ابھی وہ منزل نہیں آئی ہے کہ تخلیق کار اور قاری کے درمیان رسالت یا ابلاغ کوئی بڑا مسئلہ بن گیا ہو۔ اکثر نظموں میں ایسی کوئی کلید ضرور ہاتھ آجاتی ہے جس سے پوری نظم کھل جاتی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کا خیال ہے کہ راشد کے یہاں ابہام ان کی سماجی ذمہ داری سے دوری نے پیدا کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''سماجی ذمہ داری کا جو احساس راشد کے ہاں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں پایا جاتا ہے، وہ ''لا = انسان'' کی بعض نظموں میں بھی موجود ہے۔ خصوصیت سے ''دل مرے صحرا نورد پیر دل''، ''اسرافیل کی موت'' اور ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں۔ یہ وہ نظمیں ہیں جہاں ترجمانی اور رسائی کوئی مسئلہ نہیں بنی اور نہ قاری کے لیے شاعر کی بات سمجھنا محال ہوا۔ مگر ''لا = انسان'' اور ''گمان کا ممکن'' ان دونوں مجموعوں کی اکثر نظموں کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے۔ مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جوں جوں راشد خارجی حقائق کی عکاسی سے دور ہوتے گئے، بطور شاعر ترجمانی ان کے لیے ایک مسئلہ بنتی گئی اور ان کی رسائی کا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ ''لا = انسان'' اور ''گمان کا ممکن'' کی بیش تر نظموں کو پڑھتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ جیسے ان کے پاؤں زمین سے اکھڑے ہوئے ہیں اور وہ ایک ذاتی اور اجنبی دنیا میں داخل ہو گئے ہیں۔ چنانچہ اب ان کی شاعری کے نشانات اور علائم بھی کچھ زیادہ ہی ذاتی اور اجنبی ہونے لگے۔''[1]

کم از کم ''لا = انسان'' کی حد تک راشد نے معاشرتی ذمہ داریوں سے ایسی دوری بھی اختیار نہیں کی ہے جس کی شکایت آفتاب احمد کرتے ہیں۔ ''ریگ دیروز، ایک اور شہر، آئنہ حس و خبر سے عاری، تعارف، اندھا جنگل، بوئے آدم زاد'' اور اسی طرح کی بہت سی دوسری نظمیں ہیں جو معاشرتی صورت حال اور اس پر شاعر کے فکری/ جذباتی ردِّ عمل کو پیش کرتی ہیں۔

راشد نے انسان اور زندگی کے احتساب کا عمل ''ایران میں اجنبی'' سے شروع کر دیا تھا مثلاً کانتوز کے تمام قطعے خصوصاً ''تماشا گہ لالہ زار'' اور نظم ''کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'' میں راوی/ شاعر کا

[1] ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)۔ ص: ۸۶۔۸۷

غصہ، اس کا رنج، تنقید حقیقتاً زندگی اور انسان کے محاسبے کی ہی کوشش ہے۔ یہیں سے وہ نیا آزاد معاشرہ اور جدید انسان بھی دکھائی دینے لگتا ہے جو ان کی عینیت اور خواہش کا پرتو ہے۔ ان نظموں میں راوی کو وہ حیات نہیں ملتی جس کا وہ تصور کرتا ہے اور وہ انسان بھی نہیں ہے جس سے بعض مخصوص صفات وابستہ ہیں۔ بس نئے انسان کی آمد کی خوش خبری ہے۔

احتساب اور تقدیرِ آدم کا یہ عمل ''لا = انسان'' میں بہت صاف دکھائی دیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشد نے اُس انسان اور زندگی کو اپنے تصور میں مکمل کرلیا ہے جس کی وہ خواہش کرتے ہیں۔ چنانچہ یہاں فرد/ اجتماع کی طرز زندگی اور اس کی ترجیحات کی بنیاد پر راشد اسے ریاضی کے مثبت اور منفی، میں سے کسی ایک کے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ حصول قدر کے لیے راشد نے مختلف تصور حیات کے لوگوں کو ایک ساتھ لیا ہے اور اس ساری مشق میں انھیں ایسے انسان زیادہ حاصل ہوئے ہیں جن کی قدر منفی (Negative) میں آتی ہے۔

تنقید اور تقدیر کی اسی بنیاد پر راشد نے اپنے تیسرے مجموعہ کا نام ''لا = انسان'' رکھا۔ ظاہر ہے یہ ایک اجنبی اور غیر رسمی نام تھا اس لیے راشد کو اس کی وضاحت کی ضرورت بھی پیش آئی۔ مصاحبے میں لکھتے ہیں:

> ''میں اپنے تیسرے مجموعے کا نام ''لا = انسان'' رکھنا چاہتا ہوں۔ شاید آپ کو یہ نام کسی قدر الجبرائی سا معلوم ہو۔ لیکن میری مراد یہ ہے کہ زندگی کی مساوات میں انسان ایک گم شدہ ہندسہ ہے جس کی قیمت ہمیں معلوم نہیں۔ اور شعر ہو یا فن گویا سب اس قیمت کو دریافت کرنے کی کوششیں ہیں۔ اس لا کی اصل قیمت تو شاید کبھی معلوم نہ ہو سکے گی۔ لیکن حساب کی اس مشق میں ہم سب کے لیے لذت ہے اور یہ اپنا اجر آپ ہے۔''[1]

انسان کے مساوی راشد نے جو ''لا'' رکھا اس نے بعض حضرات کو غلط فہمی میں مبتلا کیا اور راشد کی مذکورہ وضاحت ناکافی ثابت ہوئی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اور جمیل جالبی نے اس ''لا'' کو نفی کے معنی میں لیا۔ چنانچہ جمیل جالبی کو ایک خط میں مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

> ''پہلی بات تو یہ کہ کتاب کا نام ''انسان = لا'' یا ''لا = انسان'' نہیں، یعنی میں یہ نہیں کہنا چاہتا کہ انسان کوئی حقیقت نہیں رکھتا یا انسان محض صفر ہے۔ یہ ''لا'' الجبرے کا ''X'' ہے اور الجبرے کی اردو کتابوں میں اسی حیثیت سے اس کا استعمال عمل میں آیا ہے۔ نفی کا ''لا'' نہیں کلمہ کا ''لا''

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۲۳

بھی نہیں کہ اس کے مفاہیم میں مذہب کی فکر شامل ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے الجبرے میں ہم
''X'' یا ''لا'' سے کام لیتے ہیں۔ اسی طرح قدرت کو کسی ایسے ہندسے کی تلاش ہے جو تخلیق کی
مساوات یا Equation کا جواب یا حل ہو، لیکن ابھی وہ ہندسہ معلوم نہیں ہو سکا۔ انسان
اس کا بدل یا Subsitute ہے تا کہ اس کی مدد سے وہ اصل ہندسہ دریافت ہو سکے۔ دوسرے
میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ہر فن، شعر یا نقاشی، بت تراشی ہو یا موسیقی، سب اس ہندسے کی
دریافت کی کوششیں ہیں، یعنی اسی مساوات کے اجزا ہیں، جن کے حل کی قدرت یا ہم کوششیں
کر رہے ہیں، جس کے اندر انسان کی حیثیت گویا ''لا'' کے مانند ایک مفروضے کی ہے۔''[1]

ایک اور بات جو اس مجموعے کے تعلق سے خاص ہے وہ یہ کہ راشد داخلی واردات، تجربات، مشاہدات اور واقعہ کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے کی بجائے انھیں محسوس پیکروں/مجسموں میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ حالاں کہ ''ایران میں اجنبی'' کی اشاعت تک راشد شعری اظہار میں اس بات کے قائل رہے ہیں کہ واقعہ/ واردات کو اس طرح بیان کیا جائے جیسا کہ وہ پیش آیا ہے، تا کہ بیان، واقعہ کا حقیقی تاثر پیدا کر سکے۔ عصری شعری رویوں سے یہ کہہ کر راشد نے خود کو الگ کرنے کی کوشش کی کہ ''ان نظموں میں 'شبیہ سازی' کی وہ عیاشی بھی کم ہے، جس سے اردو کی جدید شاعری بھری نظر آتی ہے۔''[2] راشد کے شعری رجحان میں اس تبدیلی کا ایک سبب جدید فارسی شاعر نیما یوشیج کے شعری طریقۂ کار سے ذہنی قربت بھی ہے۔ نیما شاعری میں حسن کاری پر سیدھے اور صاف بیان کو ترجیح دیتا ہے۔ خیال ہوتا ہے کہ ''شبیہ سازی کی عیاشی'' سے راشد فیض کی حسی پیکروں والی شاعری مراد لیتے ہیں۔ لیکن فیض کے بارے میں خود ان کا گمان یہ ہے کہ ''فیض ہمارے زمانے کے بعض دوسرے شاعروں کی طرح تشبیہات کا دلدادہ نہیں۔''[3] یعنی اس فقرے سے راشد ایسی شاعری مراد لیتے ہیں جس میں تشبیہات کو کسی فکری یا تخلیقی ترقی کی ضرورتوں کے مطابق استعمال کرنے کی بجائے محض حُسن بیان کے لیے لایا گیا ہو۔ بہر حال خود راشد کی نظمیں ''شبیہ سازی/ حسی پیکروں'' کی تخلیق کے عمل سے خالی نہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کی بعض نظموں مثلاً ''خود سے ہم دور نکل آئے'' میں ہی اس امر کی شعوری کاوش بالکل واضح ہے۔ ''لا = انسان'' میں تو وہ شبیہ اور تجسیم کاری کے بغیر اپنی تخلیقی

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ص: ۲۸۷

[2] ایران میں اجنبی۔دیباچہ (طبع دوم)۔ص: ۴

[3] مقالات راشد۔ص: ۳۸۰

کاروائی میں بے وسعت و پامعلوم ہوتے ہیں۔ ''دل مرے صحرانوردی پر دل''، ''زندگی اک پیرہ زن''، ''آرزو راہبہ ہے''، ''تمنا کے تار''، ''آنکھیں کالے غم کی''، ''مری مور جاں''، ''رات خیالوں میں گم'' اور ایسی کئی دوسری نظمیں ہیں جن میں ''شبیہ سازی'' نمایاں ہے۔

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ راشد نے معاشرتی ذمہ داریوں سے گریز نہیں کیا ہے۔ تعداد کے اعتبار سے مجموعہ کی تقریباً نصف تخلیقات میں وہ اپنی اس ذمہ داری کا ثبوت دیتے ہیں، جس میں مختلف انسانی صورت حال یا کوئی انسانی مسئلہ درپیش ہے۔ عشق/جنس پر راشد نے اس مجموعہ میں اگرچہ چار پانچ نظمیں ہی کہی ہیں۔ لیکن ایک اہم اور بڑی نظم ''حسن کوزہ گر'' عشق ہی کے جذبے کے متعلق ہے۔ ''ماورا'' میں راشد نے فن کو موضوع بنا کر تین نظمیں کہی تھیں۔ اس مجموعہ میں بھی راشد نے فن اور اظہار کے موضوع پر کئی نظمیں کہی ہیں لیکن یہاں فن کی ضرورت اور اس کی خصوصیات سے کہیں زیادہ اظہار اور رسائی کے مسئلے پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

فکری اور موضوعی مطالعے کے لیے ''لا = انسان'' کی نظموں کی درج ذیل درجہ بندی کی جاسکتی ہے:

۱۔ عشق/جنس سے متعلق نظمیں:

''حسن کوزہ گر، ہم کہ عشاق نہیں، چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے، ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے۔''

۲۔ معاشرتی نوعیت کی نظمیں:

''ریگ دیروز، ایک اور شہر، دل مرے صحرانوردی پر دل، اسرافیل کی موت، آئنہ حس و خبر سے عاری، تعارف، اندھا جنگل، بوئے آدم زاد، گداگر، زندگی سے ڈرتے ہو، آنکھیں کالے غم کی، گرد باد، افسانۂ شہر، ہم کہ عشاق نہیں، اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ، ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے۔''

۳۔ فن، اظہار اور رسائی کے مسئلے پر:

''حسن کوزہ گر، اظہار اور رسائی، ابولہب کی شادی وہی کشف رات کی آرزو، نئی تمثیل۔''

۴۔ مختلف موضوعات پر کہی گئی نظمیں:

''مہمان، زندگی اک پیرہ زن، وہ حرف تنہا، بے پروبال، مسکراہٹیں، زمانہ خدا ہے، بے مہری کے تابستانوں میں، تسلسل کے صحرا میں، میرے بھی ہیں کچھ خواب، آرزو راہبہ ہے، تمنا کے تار، مری مور جاں، میر ہو میرزا ہو، میراجی ہو۔''

ان نظموں میں کسی میں تنہائی کا کرب ہے (مہمان)، کسی میں ماضی پرستی کی تنقید ہے (زندگی اک پیرہ زن)، کوئی فوری اور دیرپا مسرت کے فرق کو بیان کرتی ہے (مسکراہٹیں)، ایک میں زمانہ یا وقت پر فلسفیانہ گفتگو ہے (زمانہ خدا ہے) تو دوسری میں زمانے/ وقت کے تسلسل کو اشیا اور حادثات کی مدد سے تقسیم کرنے کی کوشش کی گئی ہے (تسلسل کے صحرا میں)، کہیں طرح طرح کے خوابوں کے درمیان راوی نے اپنے خواب کی انفرادیت نمایاں کی ہے (میرے بھی ہیں کچھ خواب)، کسی میں آرزو اور تمنا کو تبدیلی اور ترقی کا اصل محرک بتایا گیا ہے (آرزو راہبہ ہے، تمنا کے تار)، کسی میں ذات کے داخلی پہلو پر اصرار کرنے والوں اور اپنے ہی درد و غم کا بیان کرنے والوں پر تنقید ہے (میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو)۔

اس موضوعی تقسیم کے باوجود بعض نظمیں ایسی ہیں جن میں فکر و احساس کی کوئی ایک سطح نہیں۔ ایک ساتھ وہ کئی مسائل سے سروکار رکھتی ہیں۔ مثلاً: ''حسن کوزہ گر، ہم کہ عشاق نہیں، ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے۔'' چنانچہ ان نظموں سے بحث و تجزیہ ایک سے زیادہ سطحوں پر ہونا چاہیے۔



راشد کی تخلیقات میں ''حسن کوزہ گر'' پہلی ایسی نظم ہے جس میں عشق کا جذبہ اپنی اصل شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس سے قبل کی نظموں میں عشق، جنسی جذبہ کا دوسرا نام تھا۔ آفتاب احمد نے لکھا ہے:

> ''جہاں زاد'' کی صورت میں پہلی بار راشد کی شاعری میں ایک ایسی عورت آئی ہے کہ جس سے ''میرِ افسانہ'' کا تعلق خاطر ایک نئی روحانی سرشاری، ایک سچے اور اعلیٰ انسانی رشتے کی استواری اور ایک نئی تخلیقی اپج کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ انسان کی اندرونی کیمیا کو بدلنے میں عشق کا جذبہ جو کچھ کرسکتا ہے اس کا یہ تصور اس سے پہلے راشد کی شاعری میں کہیں نظر نہیں آتا۔''[1]

راشد نے اسی عنوان سے تین اور نظمیں کہی ہیں جو ان کے آخری مجموعہ (گمان کا ممکن) میں شامل ہیں۔ انفرادی طور پر یہ سبھی نظمیں اپنے آپ میں مکمل ہیں لیکن اگر انھیں ایک سلسلے میں پڑھا جائے تو یہ آپس میں مل کر ایک طویل تر کل بناتی ہیں۔ حمید نسیم کا خیال ہے کہ:

> ''یہ نظم اپنے موضوع کے لحاظ سے علامہ اقبال کی مسجد قرطبہ سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسجد قرطبہ کا موضوع Art in time ہے اور ''حسن کوزہ گر'' کا Artist in time

---

[1] ن۔م۔ راشد: شاعر اور شخص۔ ص: ۷۸

> آرٹسٹ کی زندگی بھی ناکام اور اس کا فن بھی آلام سے ناکام اور نا تمام رہا۔ مسجد قرطبہ فن کے زندہ جاوداں سمبل کا قصیدہ ہے اور مسجد بنانے والے الوالعزم مردان کلاں کار کی لافنا زندگی کا بیان ہے۔ "حسن کوزہ گر" کا تاثر اس کے برعکس ہے کہ یہ ایک حزنیہ نظم ہے، اور سطح کمال پر ہے۔ یونانی المیوں جیسی ٹریجک!"[1]

حمید نسیم نے یہ بھی لکھا ہے کہ راشد کو "حسن کوزہ گر" کا خیال یقیناً اینڈریا ڈیل سارتو (Andrea Del Sarto) پر براؤننگ کی نظم سے ملا۔"[2] سارتو قرونِ وسطیٰ کے ایک معروف مصور کا نام ہے جو عشق کرتا ہے اور اس میں ناکام ہوتا ہے۔ یہ ناکامی اس کے فن پر اثر انداز ہوتی ہے اور وہ اپنے فن/مصوری میں انتہائے کمال کو نہیں پہنچ پاتا۔ سارتو کا محبوب اس کی بیوی ہے جو اس سے بے وفائی کرتی ہے جب کہ حسن کا محبوب اس کی بیوی سے مختلف ایک دوسری عورت "جہاں زاد" ہے۔ بہ طور اسم راشد نے محبوبہ کے لیے "جہاں زاد" کیوں پسند کیا اس سلسلے میں حمید نسیم نے اپنے قیاسات اور نظم کی داخلی شہادتوں پر یہ طے کیا ہے کہ:

> "جہاں زاد کا مطلب ہے ایک ایسی لڑکی یا خاتون جو عشق و محبت جیسی غیر مرئی چیز پر دنیا کی نعمتوں اور آسائشوں کو ترجیح دیتی ہے۔ Matter of fact عورت ہے۔ جو ممکنہ حد تک The good life کو منتہائے مقصود سمجھتی ہے۔"[3]

اسی طرح راشد نے فن کار کے لیے "کوزہ گر" کی علامت استعمال کی ہے۔ کوزہ گری یقیناً ایک تخلیقی اور فن کارانہ عمل ہے۔ راشد ایک شاعر ہے اور شاعری تخلیقی اظہار کے تمام وسیلوں میں لطیف ترین وسیلۂ اظہار ہے۔ گویا شاعر کو ان فن کاروں کے مقابلے فوقیت حاصل ہے جن کا وسیلۂ اظہار شاعری/فن کارانہ لفظی اظہار نہیں ہے۔ اس کے باوجود راشد نے فن کار کے لیے شاعر کی بجائے "کوزہ گر" کی علامت اختیار کی۔ اس کی وجوہات کیا تھیں اس بارے میں کوئی تفصیل نہیں ملتی۔ البتہ راشد کے آخری مجموعے "گماں کا ممکن" کے لیے اعجاز بٹالوی نے جو پیش لفظ قلم بند کیا اس میں راشد سے اپنی آخری ملاقات جو کہ لندن میں ہوئی، اس کا حال بھی بیان کیا ہے۔ اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ فن کار کے لیے "کوزہ گر" کا انتخاب راشد نے کسی ذاتی

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ص:۱۵۰

[2] ایضاً۔ص:۱۵۱

[3] ایضاً۔ص:۱۵۱

واردات کے نتیجہ میں کیا ہے۔[1] حمید نسیم نے ''کوزہ گر'' کی علامت کو مشرق کی شعری روایت سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ سارتو اور حسن کوزہ گر کا تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

[1] گماں کا ممکن۔ص:۵

[2] پانچ جدید شاعر۔ص:۱۵۹

''وہ (سارتو) مصور ہے۔ حسن کوزہ گر ہے۔ کہ ہمارے ہاں مصوری کی کوئی روایت نہیں۔ مگر کوزہ گری ہماری ادبی روایت میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ عمر خیام کی بیش تر رباعیوں میں کوزہ اور کوزہ گر کا ذکر ہوتا ہے۔ فارسی شاعر نے کہا۔ خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ۔''[2]

راشد نے فن کار کے لیے ''کوزہ گر'' کا انتخاب شاید اس لیے کیا کہ تخلیقی عمل میں وہ جن اجزا سے کام لیتا ہے، سب سے پہلی تخلیق یعنی حضرت آدم کا مجسمہ بھی اسی آب وگل سے تشکیل دیا گیا۔ گویا انسان کی صورت میں جو پہلی تخلیق ہوئی وہ آب وگل سے ہوئی۔ اس طرح وہ تخلیق کار جس نے آدم کو بنایا سب سے پہلا فن کار/کوزہ گر ہے۔ یہاں فن کار/تخلیق کار ایک ماورائی طاقت ہے جس کے لیے تخلیق کا عمل بس ایک جذبے اور ارادے کی حیثیت رکھتا ہے۔

راشد نے جس فن کار کو خلق کیا ہے اس کے لیے تخلیق کا عمل دوہری جہت رکھتا ہے۔ یعنی کوزہ گری حسن کے لیے فنی اظہار کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ اس کی معیشت بھی ہے۔

نظم میں بیان ہوا واقعہ اس طرح ہے کہ نظم کے راوی یا میرِ افسانہ ''حسن'' کو ایک عورت ''جہاں زاد'' سے عشق ہو جاتا ہے۔ یہ عورت اسے پہلی دفعہ بازار میں عطار یوسف کی دوکان پر نظر آتی ہے۔ اس پہلی ہی جھلک میں راوی کو اس کی آنکھوں میں ایسی روشنی اور چمک دکھائی دیتی ہے کہ وہ جہاں زاد کا دیوانہ ہو جاتا ہے۔ اس دیوانگی میں اس پر نو سال کا زمانہ گزر جاتا ہے۔ یہ نو سال کس طرح کن کیفیات میں گزرا اور اب حسن کوزہ گر کی حالت کیا ہے اور وہ کیا چاہتا ہے، انھیں باتوں کا بیان راوی کا مقصود ہے۔ اپنی نو برس کی آشفتگی اور پریشاں حالی کا بیان کرنے کے لیے حسن کوزہ گر جہاں زاد سے کہتا ہے:

تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطار یوسف
کی دُکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تابنا کی

تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں

جہاں زاد نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں!

یہ وہ دور تھا جس میں میں نے

کبھی اپنے رنجور کوزوں کی جانب پلٹ کر نہ دیکھا ——

ہر فن کار کو اس کا فن اور اس کی تخلیق سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے، لیکن جہاں زاد کے عشق میں گرفتار ہونے کے بعد حسن کو نہ تو اپنا فن یاد رہا اور نہ وہ کوزے جنھیں اس نے خلق کیا تھا اور جو اس کے فنی اظہار کا وسیلہ تھے۔ عشق نے فن کار کا اس کے خارج سے رابطہ ہی ختم کر دیا اور اس کے اندر کی کیمیا کو اس طرح تبدیل کر دیا کہ جہاں زاد کے عشق کے علاوہ ہر شے بے معنی ہوگئی۔ یہ تو عشق کے نو سال کے اس صورت حال کا بیان تھا جس میں حسن کا اپنے فن سے کوئی تعلق نہیں رہا۔ اس پر وحشت کا وہ عالم طاری تھا کہ اس دوران اسے خود اپنی خبر نہیں تھی۔

جہاں زاد نو سال کا دور یوں مجھ پہ گزرا

کہ جیسے کسی شہر مدفون پر وقت گزرے؛

تغاروں میں مٹی/کبھی جس کی خوشبو سے وارفتہ ہوتا تھا میں

سنگ بستہ پڑی تھی

صراحی و مینا و جام و سبو اور فانوس و گلداں

مری ہیچ مایہ معیشت کے، اظہار فن کے سہارے

شکستہ پڑے تھے۔

حسن کے ساتھ واقعی یہ بڑا سانحہ تھا۔ نو سال کا عرصہ ایسی وحشت اور بے خبری میں گزرا کہ اسے کوئی چیز یاد نہیں تھی، نہ اپنی ذات اور نہ اپنا فن۔ عشق نے حسن کوزہ گر سے اس کی تخلیق، اس کی ذات اور اظہار کے وسیلے سب یک لخت چھین لیے۔ وہی مٹی جس کی خوشبو اسے مدہوش کر دیتی تھی، بے آب ہو کر پتھر بن چکی تھی، اور اس کے دست چابک کے پتلے صراحی، مینا، جام، سبو، فانوس اور گلدان سب شکستہ پڑے تھے۔ یہ چیزیں حسن کی معیشت کا ذریعہ بھی ہیں لیکن ان کی اوّلین حیثیت فن کارانہ اظہار کے وسیلوں کی ہے۔ ''ہیچ مایہ معیشت'' سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی معاشی اعتبار سے آسودہ نہیں ہے۔

حسن اپنی بربادی میں ''صباوریاں'' کے سلیماں کی طرح نظر آتا ہے۔ اس کی مخلوق بے جان کی شکستہ وریختہ اور وہ خود ''سر بہ زانو''، ''ژولیدہ مو''۔ لیکن اس وارفتگی میں وہ پہلے سے زیادہ نازک کوزے بنا رہا تھا:

میں خود، میں حسن کوزہ گر پا بہ گل خاک بر سر برہنہ

سر ''چاک'' ژولیدہ مو، سر بہ زانو

کسی غمزدہ دیوتا کی طرح واہمہ کے

گلِ وِلا سے خوابوں کے سیال کوزے بناتا رہا تھا۔

نو برس پہلے جب حسن نے جہاں زاد کی کوہ قاف کی سی روشن آنکھوں کو دیکھا تھا تو اس کے لیے یہ عشق کا اوّلین اور عجیب و غریب تجربہ تھا۔ اپنے آپ میں اسے ایسی خوشی اور روشنی محسوس ہو رہی تھی جیسے اس کی ذات ابر و مہتاب کا رہ گزر بن گئی ہو۔

جہاں زاد، نو سال پہلے

....

تری قاف کی سی افق تاب آنکھوں

میں دیکھی ہے وہ تابناکی

کہ جس سے مرے جسم و جاں، ابر و مہتاب کا

رہ گزر بن گئے تھے

مگر یہ کیفیت عشق کے آغاز کی ہے۔ بعد میں تو یہ ہوا کہ دیوانگی میں حسن اپنی ذات سے اپنے فن اور معیشت سب سے منحرف ہو گیا۔ جہاں زاد کے ساتھ ایک رات اس نے بغداد کی سیر بھی کی اور اس رات حسن کے ساتھ وہ سب کچھ ہوا کہ جہاں زاد کے عشق میں وہ بُری طرح گرفتار ہو گیا:

وہ رود دجلہ کا ساحل

وہ کشتی وہ ملاح کی بند آنکھیں

کسی خستہ جاں رنج بر کوزہ گر کے لیے

ایک ہی رات وہ کہربا تھی

کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود ——

اس کی جاں اس کا پیکر

مگر ایک ہی رات کا ذوق دریا کی وہ لہر نکلا
حسن کوزہ گر جس میں ڈوبا تو اُبھرا نہیں ہے!

عشق کی اس بے خبری میں حسن کی بیوی جسے وہ ''سوختہ بخت'' کہتا ہے، اسے آشفتگی اور حیرانی کے عالم سے واپس ہوش میں لانے کی کوشش کرتی۔ وہ اسے شانوں سے ہلاتی اور خانگی ذمہ داریوں کا احساس دلاتی ہے کہ اگر وہ چاک اور کوزوں کی طرف نہیں پلٹتا تو معیشت کا کیا ہوگا؟ گھر کی غربت، بچوں کی بھوک کیسے دور ہوگی؟ سوختہ بخت اسے دیوانگی کی کیفیت بیدار کرنے کے لیے بار بار جھنجھوڑتی ہے اور سمجھاتی ہے کہ عشق امیروں اور آسودہ حالوں کے لیے ہے غریبوں کے لیے نہیں۔

جہاں زاد اس دور میں روز، ہر روز
وہ سوختہ بخت آ کر
مجھے دیکھتی چاک پر پا بہ گل سر بہ زانو
تو شانوں سے مجھ کو ہلاتی —
(وہی چاک جو سالہا سال جینے کا تنہا سہارا رہا تھا!)
وہ شانوں سے مجھ کو ہلاتی
''حسن کوزہ گر ہوش میں آ
حسن اپنے ویران گھر پر نظر کر
یہ بچوں کے تنور کیوں کر بھریں گے
حسن، اے محبت کے مارے
محبت امیروں کی بازی
حسن، اپنے دیوار و در پر نظر کر''

لیکن عشق کے گرداب میں پھنسے حسن کوزہ گر کو بیوی کی فریاد اور اس کی آہ وزاری سنائی نہیں دیتی تھی۔ وہ تو اپنے ہی اوہام دلآویز میں کھویا ہوا تھا۔ جہاں زاد کی فسوں کار نگاہوں نے اس سے حرکت اور احساس کی ساری طاقت چھین لی تھی۔ اس کے اندر کا اسرافیل مر چکا تھا، اب اس پر مسلسل ایک سی کیفیت طاری تھی۔

مرے کان میں یہ نوائے حزیں یوں تھی جیسے

کسی ڈوبتے شخص کو زیرِ گرداب کوئی پکارے!

وہ اشکوں کے انبار پھولوں کے انبار تھے ہاں

مگر میں حسن کوزہ گر شہرِ اوہام کے اُن

خرابوں کا مجذوب تھا جن

میں کوئی صدا کوئی جنبش

کسی مرغِ پرّاں کا سایہ

کسی زندگی کا نشاں تک نہیں تھا!

نو سال کا طویل زمانہ گزر جانے کے بعد آج حسن کوزہ گر کو جہاں زاد کی آنکھوں میں پھر سے وہی حرارت اور تابنا کی دکھائی دیتی ہے جو نو برس پہلے دکھائی دی تھی اور جس کی حسرت میں وہ دیوانہ رہا ہے۔ اب اسے اپنی بربادی کا احساس ہوا ہے، عشق میں بربادی کا لیکن وقت کی اس گہری بصیرت اور آگہی کے ساتھ ۔

زمانہ جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو

اور فانوس و گلداں

کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انساں

میں انساں ہوں لیکن

یہ نو سال جو غم کے قالب میں گزرے!

حسن کوزہ گر آج اک تودۂ خاک ہے جس

میں نم کا اثر تک نہیں ہے

فن کار کے چاک پر ہمیشہ تخلیق وجود میں آتی ہے مگر زمانے اور وقت کے چاک پر اشیا کی شکلیں بنتی ہی نہیں بگڑتی بھی ہیں۔ جہاں زاد سے عشق کے بعد حسن پہ نو برس کا زمانہ اس کی خرابی کا زمانہ تھا۔ وقت کے چاک پر اس کی تعمیر و تشکیل کے بجائے تخریب ہوتی رہی۔ غمِ عشق نے اس کے وجود کی مٹی کو بے نم کر دیا۔ چنانچہ تودۂ خاک کی مانند بس وہ پڑا رہا۔ جہاں زاد کو آج صبح پھر جب وہ عطار یوسف کی دوکان پر دیکھتا ہے تو اسے امید ہوتی ہے کہ شاید اس کے وجود کی بے نم مٹی میں نم آ جائے اور وہ ایک بار پھر سے حسن کوزہ گر کی تعمیر نو کر سکے:

ان آنکھوں کی تابندہ شوخی

سے اٹھی ہے پھر تودۂ خاک میں نم کی ہلکی سی لرزش

یہی شاید اس خاک کو گل بنا دے!

جہاں زاد کی محبت سے امید قائم ہوتے ہی حسن کوزہ گر کو سب کچھ یاد آنے لگتا ہے۔ اب اسے اپنے فن، اپنی معیشت سے تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن ابھی یہ بے خبری سے ہوش میں آنے کی ابتدا ہے۔ وہ پھر سے تخلیق کار اور کوزہ گر تبھی بن سکتا ہے جب جہاں زاد چاہے۔

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن

تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر

وہی کوزہ گر جس کے کوزے

تھے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش

تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں

راوی خواہش کرتا ہے کہ وہ دوبارہ وہی حسن کوزہ گر بن جائے جس کے کوزے ہر شہر، ہر قریہ اور گلی کوچوں میں بسنے والی آبادی کے گھروں کی زیب و زینت تھے۔ اس کے کوزے خاص و عام میں اتنے عزیز تھے کہ امیر غریب اور فقیر و سلطان سبھی کے دولت خانے میں یہ آرائش و زیبائش کی دوسری اشیا کے ساتھ ہوتے تھے، اور اب نظم کا آخری حصہ۔

تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جانب

گل و لا کے سوکھے تغاروں کی جانب

معیشت کے اظہار فن کے سہاروں کی جانب

کہ میں اس گل و لا سے، اس رنگ و روغن

سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے

دلوں کے خرابے ہوں روشن!

یعنی اب جہاں زاد اور اس کے التفات پر منحصر ہے کہ حسن کوزہ گر کیا بنتا ہے۔ اگر وہ متوجہ ہو جائے اور حسن پر اپنے عشق کا التفات کر دے تو یہ کوزہ گر پھر سے اپنے رنجور و مہجور کوزوں کی طرف واپس لوٹ

سکتا ہے اور پھر سے فن و اظہار اور معیشت کے ذرائع دوبارہ قائم ہو سکتے ہیں۔ ایک بار پھر وہ فن کی اسی عظمت پر پہنچ سکتا ہے کہ اس کے بنائے ہوئے کوزوں کا رنگ و روغن اور جمال افسردہ اور خراب حال دلوں کو روشن کر دے۔ بقول حمید نسیم:

> ''حسن کوزہ گر اپنی تخلیقی توفیق میں ایسا ہے کہ اپنے جمال تخلیق سے دلوں کے خرابے روشن کر دے۔ مگر اس کے دل کا خرابہ جہاں زاد کی نگاہ تلتف اور التفات کے بغیر روشن نہیں ہو سکتا۔ یہ اس کے عشق کا جبر ہے۔''[1]

اس نظم کو اگر فن، تخلیق کار اور محرکات کے حوالے سے دیکھیں تو یہ اپنی عاشقانہ توضیح سے مختلف سطح پر قائم ہوتی ہے۔ یہاں نظم کے سب سے اہم کردار جہاں زاد کی معنوی حیثیت بالکل تبدیل ہو جاتی ہے۔ اب وہ حسن کوزہ گر کی محبوبہ کی شکل میں کوئی انسانی پیکر نہیں رہتی بلکہ داخل کی وہ قوت یا باطن کی وہ لہر بن جاتی ہے جو فن کار کو تخلیقی عمل کی جانب لاتی ہے۔ گویا یہ فن کار میں موجود اس کی تخلیقی صلاحیت کو حرکت دینے اور مہمیز کرنے والی طاقت ہے، اور فن کار جب اس کی زد پر ہوتا ہے تو اس پر جذب کی کیفیت طاری رہتی ہے۔ کچھ مدت یا چند وقتوں کے بعد جب وہ اس کی کیفیت سے باہر آتا ہے تو تخلیق کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔

شاید ہر فن کار اپنی تخلیق سے اپنے فن کا مظاہرہ کرتا ہے، لیکن فنی اظہار کے لیے کسی نہ کسی رابطے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مثلاً شاعری کا وسیلہ الفاظ ہیں اسی طرح 'کوزہ گری' ایک فن ہے اور آب و گل و چاک اس فن کا بنیادی سہارا ہیں۔

فن/تخلیق کی صفت یہ ہے کہ اس کے جمالیاتی حسن سے دلوں کے خرابے روشن ہو جاتے ہیں۔ یعنی فن انسانی دلوں کی تیرگی اور ویرانی کو کم کرنے کا وسیلہ ہے۔

''ہم کہ عشاق نہیں......'' اصلاً معاشرتی صورت حال پر کہی گئی نظم ہے۔ اس میں ضمناً راشد نے ایک طبقے کا ذکر کیا ہے جو عشق کے نام پر ہوس پرستی/جنسی جذبے کی تسکین کو اہمیت دیتا ہے۔ افراد کے اس طبقے کے روبرو وہ ایک دوسرے اجتماع کو لاتے ہیں جو احساس، جذبہ اور عمل میں کسی طرح اپنے ہونے کا ثبوت نہیں دیتا۔ جب کہ ہوس پرست عناصر اپنی ہوس ناکی سے ہی اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ اگرچہ راشد خود بھی اس ہوس پرستی کی تنقید کرتے ہیں اس لیے کہ یہ انسانی جسم اور روح کی ہلاکت کا راستہ ہے۔

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۵۵

لیکن ان کے نزدیک ہوس پرستوں کا یہ عمل ایک حد تک قابلِ قبول ہے کہ کسی طرح وہ اپنے ہونے کا احساس تو دلا رہے ہیں۔

عشق اور ہوس پرستی کے مابین فرق کرتے ہوئے راشد کہتے ہیں ؎

عشق اک ترجمۂ بوالہوسی ہے گویا
عشق اپنی ہی کمی ہے گویا!

اور اس ترجمے میں ذکرِ زر و سیم تو ہے
اپنے لمحات گریزاں کا غم و بیم تو ہے
لیکن اس لمس کی لہروں کا کوئی ذکر نہیں
جس سے بول اٹھتے ہیں سوئے ہوئے الہام کے لب
جس سے جی اٹھتے ہیں ایام کے لب!

کچھ لوگ عشق کا نام لیتے ہیں مگر عشق نہیں کرتے۔ عشق کے پردے میں دراصل ہوس پرستی کا کاروبار ہے۔ یہ ہوس پرست عشق ان کی ذات میں کسی خامی اور کمی کے نتیجے میں نمودار ہوتا ہے۔ راشد اس بات سے واقف ہیں کہ عشق دولت اور روپئے سے نہیں خریدا جاسکتا، پیسے سے صرف ایسے جسم خریدے جاسکتے ہیں جس سے جنسی جذبے کی تسکین ہو سکے۔ ایسا نہیں کہ عشق میں جنس کا پہلو نہیں، لیکن جنس سے پہلے یہ ایک روحانی اور جذباتی کشش بھی ہے۔ پھر عشق میں کسی شے کے کھو جانے کا غم نہیں ہے۔ یہاں تو عاشق کا زیاں ہی اس کی یافت ہے۔ ہوس پرست کے لیے کسی قسم کا زیاں ناقابلِ برداشت ہے۔ عشق کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ سوئے ہوئے الہام کو جگا دیتا ہے اور وہ لمحہ دائمی ہو جاتا ہے جس سے عشق وابستہ ہو، ہوس پرست اپنی جسمانی کمزوری اور قوا کے مضمحل پڑ جانے سے خائف رہتے ہیں۔ بالآخر ہوس پرستی کا یہ انجام ہوتا ہے ؎

کتنے عشاق سرِ راہ پڑے ہیں گویا
شب یک گانہ و سہ گانہ و نہ گانہ کے بعد
(اپنی ہر ''سعی'' کو جو حاصلِ جاوید سمجھتے تھے کبھی!)
ان کے لب پر نہ تبسم نہ فغاں ہے باقی!
ان کی آنکھوں میں فقط سرِ نہاں ہے باقی!

جسم کی تسکین روح کو آسودہ نہیں کرتی یہ بات ہوس پرستوں کو دیر وزود سمجھ میں آتی ہے اور وہ یہ بھی جان جاتے ہیں کہ اس سے جسم کو نقصان ہی پہنچا ہے، اور جب ان پر یہ راز منکشف ہوتا ہے تو ان کی زندگی گہرے رنج میں ڈوب جاتی ہے۔

''ریگ دیروز'' معاشرتی نوعیت کی نظم ہے۔ اس میں راشد نے ماضی اور ماضی پرستی پر تنقید کی ہے۔ راشد کے نزدیک ماضی وقت کا ایک جامد اور تاریک وقفہ ہے۔ جس سے حال یا مستقبل کو کوئی روشنی نہیں مل سکتی۔ ماضی کے سلسلے میں راشد کا یہ خیال محل نظر ہے۔ ان کے نزدیک ماضی کو اہمیت دینا اور اس پر غور وخوض کرنا محض وقت کا زیاں ہے، اور اس سے کچھ حاصل نہیں۔ ماضی نہ تو ہمارے غموں کو دور کرسکتا ہے اور نہ ہی ہمارے موجودہ مسائل کا حل تلاش کرسکتا ہے، اس کا سہارا لے کر قوم نے ہمیشہ فرار اختیار کیا اور خود کو غفلت میں رکھا ہے۔ راشد کے یہ تصورات ماضی سے تفاعل (Interacation) کی صرف ایک جہت ہے جسے زندگی کی طرف معاشرہ کے غالب رجحان نے پیدا کیا ہے۔

ماضی کی اہمیت ہماری زندگی میں حال اور مستقبل سے کسی طرح کم نہیں۔ یہ وہ سنگ میل ہے جہاں سے تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں ہم حال اور مستقبل کی پیش رفت کے لیے سمت ورفتار کا تعین کرتے ہیں۔

اس نظم میں راشد ماضی کو ''خرابہ'' اور ''ریگ'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ گویا یہ وقت کا ایک ویران اور بنجر زمانہ ہے، جس سے کوئی تعمیری اور تخلیقی قوت حاصل نہیں کی جاسکتی، اور وہ معاشرہ جس نے ماضی پرستی کو اپنا شعار بنا لیا ہے اس نے مستقبل کی خوشی اور روشنی کے دروازے خود پر بند کر لیے ہیں۔ ماضی پرست معاشرے میں اپنے حال کا مقابلہ کرنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ موجودہ درشتیوں سے نبرد آزما ہونے کی بجائے یہ ماضی کے دلفریب لمحات میں ہی خود کو آسودہ رکھتا ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں\
کنج ماضی میں ہیں باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ\
اور کبھی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکیں\
تو رہیں سدّ گاہ نیند کے بھاری پردے

راشد جس معاشرے کا ذکر کر رہے اس کے درد وغم کی بنیادی وجہ ماضی پرستی کا وہ گھنا اندھیرا ہے جو اس پر چھایا ہوا ہے اور جس میں ہر فرد ملفوف ہے ؎

ایسے تاریک خرابے کہ جہاں
دور سے تیز پلٹ جائیں ضیا کے آہو
ایک بس ایک صدا گونجتی ہے
شب آلام کی ''یاہو! یاہو!''

اور اب آخر میں یہ خوب صورت بیان کہ ماضی کی بنجر زمین پر ہم اپنے خوابوں کی پیداوار دیکھنا چاہتے ہیں ۔

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے!

مجموعہ کی انفرادیت پر گفتگو کرتے ہوئے آغاز میں ہی کہا گیا تھا کہ راشد نے اس میں معاشرے کے مختلف طبقوں اور گروہوں کی، زندگی میں ان کی ترجیحات کی بنیاد پر تعین قدر کی کوشش کی ہے۔ نظم ''ایک شہر'' اسی نوعیت کی تخلیق ہے۔ اس میں راشد نے مختلف انسانوں کا ان کے مقاصد کی بنیاد پر تجزیہ کیا ہے۔

اس میں کچھ لوگ وہ ہیں جنھیں اپنے وجود کی اہمیت معلوم نہیں۔ یہ اپنی ذات سے بےخبر افراد ہیں۔ روزمرہ زندگی کی عجلت اور مصروفیت انھیں اپنی ذات تک پہنچنے نہیں دیتی۔ دوسری طرف افرنگ ہیں جنھوں نے اپنے مفادات کے لیے زندگی کو خوں آلود کر رکھا ہے۔ پھر وہ لوگ بھی ہیں جو نسلی امتیاز یا مشرق و مغرب کی بنیاد پر ظلم و تفریق کرتے ہیں۔ جہاں سارا خیر سفید فام افراد/مغرب سے وابستہ ہے اور سارا شر ''سیہ دست'' افراد/مشرق سے، اور رنج و غم مشرق کے حصے میں ہے۔ بعض لوگ وہ ہیں جو دولت کو اہمیت دیتے ہیں اور زندگی کی کامیابی و ناکامی کو دولت سے ناپتے ہیں۔ جہاں دولت قدر کا واحد پیمانہ بن جائے وہاں انسانیت، اخلاقیات، جذباتی اور معاشرتی زندگی کے سارے پیمانے بےمصرف ہو جاتے ہیں ۔

دریا کے دو ساحل ہیں اور دونوں ہی ناپید
شر ہے دست سیہ اور خیر کا حامل روئے سفید!
اک بار مژگاں، اک لب خند!
سب پیمانے بےصرفہ جب سیم و زر میزاں
جب ذوق عمل کا سرچشمہ بےمعنی ہذیان
جب دہشت ہر لمحہ جاں کند!

راشد ایسے تمام افراد، معاشرے اور شہر کو جو بظاہر ترقی کی بلند ترین سطح پر دکھائی دیتا ہے لیکن اپنی خصوصیات اور صفات میں غیر انسانی، مفاد پرست اور غیر اخلاقی ہو چکا ہے طنزاً ''افقی'' کہتے ہیں۔ یہ افقی انسان دراصل 'سطحی' انسان ہیں جن کا رویہ انھیں بربادی کی طرف لے جا رہا ہے۔ مثلاً:

یہ سب افقی انساں ہیں، یہ ان کے سماوی شہر
کیا پھر ان کی کمیں میں وقت کے طوفاں کی اک لہر؛
کیا سب ویرانی کے دلبند؟

نظم ''اسرافیل کی موت'' اپنی فنی ترتیب، کیفیت اور آہنگ کے لحاظ سے راشد کی بہترین نظموں میں شمار ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی انسانی اور معاشرتی صورت حال ہے لیکن اسے معاشرتی نہیں بلکہ کائناتی نظم کہنا چاہیے۔ اس لیے کہ اسرافیل کی موت سے صرف نوع انسان ہی نہیں، پوری کائنات گہرے رنج اور سناٹے میں ہے۔

حمید نسیم کا خیال ہے کہ راشد نے یہ نظم Death of Orpheus کے تصور پر کہی ہے اور بقول ان کے ''اسرافیل کی موت'' کہنے سے قبل ایک ملاقات میں راشد نے اس تصور پر ان سے گفتگو کی تھی۔[1] بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں مغربی دنیا کے بیش تر ادیبوں میں یہ تصور عام ہو چکا تھا کہ Orpheus مر چکا ہے۔ حمید نسیم لکھتے ہیں:

> ''یہ نظم اس صدی کے ساتویں عشرے میں کہی گئی تھی۔ غالباً راشد صاحب کے قیام کراچی کے زمانے میں۔ اس وقت مغربی ادب میں Death of Orpheus کا بہت چرچا تھا۔ یک بہ یک مغربی ملکوں میں بالخصوص ادیبوں اور دوسرے تخلیق کاروں کی دنیا میں ایک اندرونی سناٹے کی سی کیفیت تھی۔ شاید ایٹم بم کی ایجاد نے ہیروشیما اور ناگاساکی میں اس کے استعمال، اور پھر روس اور امریکہ کی خلائی تسخیر کے خوف سے حساس دل رکھنے والوں کو یہ اندیشہ لاحق ہو گیا تھا کہ اب دو برتر قوتوں کی جنگ قریب آ رہی ہے۔ اور اب اگر جنگ بھڑکی تو ساری انسانیت ختم ہو جائے گی۔''[2]

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۴۳

[2] ایضاً۔ ص: ۱۴۳

یونانی اساطیر میں اورفیوس (Orpheus) ایک موسیقار تھا، جس کے ساز سے نکلنے والی آواز اور موسیقی میں ایسا فسوں تھا کہ اس کے آہنگ پر شجر و حجر سب رقص کرنے لگتے تھے۔ اس کے ساز سے پھوٹتا ہوا نغمہ ایسا پُر تاثیر تھا کہ سمندر کی ہلچل میں سکون پیدا ہو جاتا، ایسی پُرقوت زندگی تھی کہ دوسروں کو موت کے خطرے سے بچا لیتا اور ایسی شیرینی و حلاوت تھی کہ اُلجھے دماغوں اور بے چین طبیعت کو قرار آ جاتا۔ اس کے ساز کی آواز زندگی اور تخلیق کا جوہر تھی۔ اپنی مردہ بیوی یوری ڈِسی (Eurydice) کو وہ اسی ساز اور آواز کی طاقت سے مردوں کی سرزمین سے واپس زندوں کی دنیا میں لانے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ جن شرطوں پر اسے واپس لاتا ہے ان میں سے ایک شرط غلط فہمی اور غیر شعوری طور پر ٹوٹ جاتی ہے جس سے وہ اپنے عمل میں ناکام ہو جاتا ہے۔ Encyclopedia of World Mythology میں Orpheus کے متعلق لکھا ہے:

> "In Greek mythology, Orpheus is a musician who sang and played so beautifully that even animals, rocks and trees danced to his tunes........ on one occasion, he calmed the sea with his playing, another time, he saved the Argonauts from the deadly Sirens by playing so loudly that they could not hear the Sirens songs. Also he stopped the Argonauts from quarreling with a song about the origins of the universe."[1]

اسلامی روایت میں اسرافیل خدا کے چار بڑے مقرب فرشتوں میں سے ایک ہیں۔ اسرافیل کے پاس ایک قرنا (ساز) ہے جسے قرآن حکیم میں صور کہا گیا ہے۔ اس صور کی آواز بہت ہی دل خراش اور ہیبت ناک ہوگی۔ روزِ قیامت حضرت اسرافیل جب اسے پہلی بار پھونکیں گے تو تمام جاندار اور بے جان چیزیں فنا ہو جائیں گی۔ یوں جب وہ دوبارہ صور پھونکیں گے تو سبھی انسان زندہ ہوں گے اور حساب کتاب کے لیے عرصۂ محشر میں جمع ہوں گے۔

---

1. U.X.L Encyclopedia of World Mythology, Vol:4, P:799

اسرافیل اور ان کے صور کے ساتھ فنا اور زندگی دونوں وابستہ ہیں۔ یعنی ان کی آواز میں حیات اور تخلیق نو کی صفت فنا کے ساتھ ہے۔ لیکن اگر اسرافیل کو ہی موت آجائے تو فنا اور وجود دونوں بے معنی ہو جائیں گے۔ وقت ایک نقطے پر ٹھہر جائے گا اور زندگی مسلسل ایک سی کیفیت/صورت حال کا شکار ہو کے رہ جائے گی۔ نظم ''اسرافیل کی موت'' میں ایسا ہی ہوا ہے۔

راشد کی نظم میں ''اسرافیل'' نہ تو پوری طرح اسلامی روایت سے آیا ہے اور نہ ہی ہم اسے مکمل طور پر یونانی اسطور اورفیوس (Orpheus) کا بدل کہہ سکتے ہیں۔ Orpheus اور اسرافیل میں کچھ قدریں مشترک ہیں۔ مثلاً دونوں کے پاس ایک ساز ہے اور ان کی آواز میں حیات/تخلیق کی قوت ہے۔ راشد نے یہ ترکیب کی کہ ساز (قرنا) اور حیات کی بنیاد پر اسرافیل کو ایک پُرقوت تخلیقی وجود تسلیم کر لیا اور اس میں نغمہ سرائی وخوش الحانی کی باقی صفات Orpheus کی رکھ دیں۔ اس طرح دو مختلف روایات کے مرکب سے ایک نئے استعاراتی وجود کی تعمیر کی۔

راشد نے نظم کو دو حصوں میں اس طرح مرتب کیا ہے کہ پہلے اسرافیل کی شخصیت اور اہمیت کو نمایاں کیا ہے اور اس کی موت کے غم میں کائنات کو دل گیر دکھایا ہے۔ دوسرے حصے میں اس کی موت سے دنیا پر کیا گزری اسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ پہلے بند میں مرگ اسرافیل کی خبر ہے اور اس کے ساتھ انسانی اور سماوی زندگی میں اس کی حیثیت نمایاں ہوتی ہے۔

مرگ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ خداؤں کا مقرب، وہ خداوند کلام
صوت انسانی کی روح جاوداں
آسمانوں کی ندائے بے کراں

اسرافیل کی بنیادی حیثیت یہ ہے کہ وہ ''خداوند کلام'' ہے۔ انسانی اور آسمانی تمام آوازوں کی روح ہے۔ لیکن اس کی موت ہوگئی۔ وہ وقت سے پہلے ہی مر گیا۔ اب وہ اور اس کا ساز دونوں خاموش ہیں۔ اس کی دستار، گیسو، ریش جن کی تہیں، عدم اور وجود کا نشان تھیں، خاک آلودہ ہیں، اور وہ ساز جس کے نغمے سے ''دیروزود'' حال اور مستقبل روشن ہو جاتے تھے، اپنی ہی آوازوں میں گم ہے۔

اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں!
تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود!
کیسے اس کا صور، اس کے لب سے دور،
اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر و زود!

تیسرے بند میں پھر اسرافیل کو آوازوں اور صداؤں کا سرچشمہ کہا گیا ہے۔ یہاں اسرافیل اپنے زمزمہ میں Orpheus کا بدل ہے۔

وہ مجسّم ہمہمہ تھا، وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں!

چوتھے بند میں راشد اسرافیل کی موت پر کائنات کے رنج و غم کو پیش کرتے ہیں۔ فرشتے، انسان، یزداں سب اسرافیل کے خواب بے ہنگام پر غمگین ہیں۔ اسی بند سے راشد سکوت اور خاموشی کے اس ماحول کی طرف گریز کرتے ہیں جسے پیش کرنا اصل مقصود ہے۔

مرگ اسرافیل سے
حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر،
ابن آدم زلف در خاک و نزار
حضرت یزداں کی آنکھیں غم سے تار
آسمانوں کی صفیر آتی نہیں
عالم لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں!

اسرافیل مر گیا، آسمانوں سے صفیر آنی بند ہوئی تو دنیا کا یہ حال ہوا۔

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق، اور سازوں کا رزق
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ!
اب کوئی رقاص کیا تھر کے گا، لہرائے گا کیا
بزم کے فرش و در و دیوار چپ!
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ!
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل و کہسار چپ!

اسرافیل کی موت سے یکسر اس آواز کا وہ سر چشمہ ہی خشک ہو گیا جس سے دنیا کی آوازوں کو رزق پہنچتا تھا۔ مطرب نے گانا چھوڑ دیا۔ ساز خاموش ہو گئے، اب انھیں کوئی چھیڑنے والا ہی نہیں۔ ساز نے ساتھ چھوڑا تو مغنی کی آواز ڈوب گئی اور سامعین کے دلوں سے شوق و دلچسپی بھی رخصت ہوئی۔ رقاص کے جسم کا آہنگ بگڑ گیا۔ محفلیں اجڑ گئیں۔ خطیب اپنی خطابت بھول گئے تو مسجد کے منبر و مینار پر سکوت طاری ہو گیا۔ دانشوروں کی فکری صلاحیت سلب ہو گئی۔ گویا خارج اور باطن میں ایک روح فرسا سناٹے نے گھر کر لیا۔ یہ کسی آمر کی دارائی اور اس کے خوف سے یا پھر کسی بڑے خطرے کے احساس سے پیدا ہوا ہے۔ تخلیقی و اجتماعی سطح پر یہ سکوت اس وقت بھی پیدا ہو سکتا ہے جب فن کار اور معاشرے کے لیے زندگی کی ترجیحات بدل جائیں۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

> ''راشد صرف آمرانہ ریاستوں میں لب گویا اور گوش شنوا کی موت کا نوحہ گر نہیں بلکہ وہ تو اس انسان کی احساساتی اور جذباتی زندگی کی موت کا نوحہ گر ہے جو آج کے بے رنگ یک آہنگ معاشرے میں اپنی ذات کو بے صورت ہجوم میں، اپنی ذہانت کو اشتہار بازی اور صحافت میں، اپنی تخلیقی صلاحیت کو جماعتی اور ریاستی منصوبہ بندی میں، اپنی جذباتی تسکین کو چٹخاروں میں اور اپنی روحانی تڑپ کو شب و روز کی پُر ہیجان ہماہمی میں گنوا بیٹھا ہے۔''[1]

اسرافیل اور اس کی آواز دراصل وہ بنیادی جوہر، شوق، جذبہ، تخلیق، ردّعمل اور اظہار کی داخلی قوت ہے جو فرد کو اس کے ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ اسے انسانی زندگی میں مختلف حوالوں سے پہچانا جا سکتا ہے۔

[1] ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ، مضمون 'ن۔م۔راشد کی شاعری'۔ص:۱۷۵

یہی دانشور کی فکر، رقاص کا رقص، مغنی کی نواطرازی، خطیب کی خطابت، سامع کی سماعت اور فن کار کی تخلیق ہے۔ گویا یہ زندگی کی حرکت اور حرارت ہے۔ اس کے ختم ہوتے ہی ساری ہماہمی اور ہاؤہو ختم ہے ؎

تھی اس کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو

اہل دل کی اہل دل سے گفتگو ــــــ

اہل دل ــــــ جو آج گوشہ گیر و سُر مہ در گلو!

اب تنانا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم

اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم

یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم!

پانچویں مصرعے ''اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم'' سے واضح ہے کہ یہ سناٹا کسی آمر یا ظالم حکومت کے خوف سے پیدا ہوا ہے۔ گلی کوچوں کا خاموش ہونا ثابت کر رہا ہے معاشرے پر ظلم و خوف کا سایہ دراز ہے۔ عام آدمی کا ذکر کیا، اس میں فن کار، ادیب، دانشور، خطیب، مذہبی رہنما جیسی خاص شخصیات بھی گرفتار ہیں۔ حمید نسیم نے لکھا ہے:

''یہ نظم ایوب خاں صاحب کے مارشل لا کے دور میں کہی گئی تھی۔ جب فیض کو لاہور کے شاہی قلعہ میں مہمان رکھا گیا تھا، اور رائٹرز گلڈ کے جلسے میں جنرل صاحب نے کہا تھا مجھے پروا نہیں کوئی کیسا ہی عظیم شاعر یا ادیب ہو جس کی حب الوطنی پر مجھے اعتبار نہیں وہ سزا پائے گا۔''[1]

حمید نسیم کے اس بیان سے نظم کی تخلیق کے ایک محرک کی وضاحت ضرور ہوتی ہے لیکن معنی کی ہمہ گیری اور اپنے علامتی یا استعاراتی اسلوب کی وجہ سے یہ ایسے کسی بھی واقعہ کی پابندی سے آزاد، ظلم و جبر کی صورت حال پر ایک آفاقی نظم ہے۔ ڈاکٹر تبسّم کاشمیری کے مطابق یہ نظم ایشیائی اقوام پر کسی استعماری قوت کے ذریعہ ہونے والے ظلم و ستم کی داستان بیان کرتی ہے۔ لکھتے ہیں:

''اسرافیل کی موت'' ایک نہایت کامیاب علامتی نظم ہے، جس میں ایشیائی اقوام کی مجبوری، محکومی، زباں بندی، بنیادی انسانی حقوق کی پامالی اور اقتصادی زبوں حالی کو علامتوں میں پیش کیا ہے۔ اسرافیل انسانی تہذیب و تمدن کا تحرک، اور انسانی حقوق کی حفاظت کی

---

[1] پانچ جدید شاعر۔ ص:۱۴۶

علامت ہے۔ یہ ایسا بنیادی نقطہ ہے جس کے گرد راشد نے تمام بنیادی انسانی تقاضے اکٹھے کر دیے ہیں۔ اسرافیل کی زندگی ان تقاضوں کی حفاظت ہے، اور اسرافیل کی موت اس مقصد کی موت ہے۔ انسان کی فکری، تہذیبی اور سیاسی آزادی سلب ہونے سے، دنیا انجماد کا شکار ہوگئی ہے۔ اس نظم کی علامتیں ان ایشیائی ممالک پر منطبق ہیں، جہاں آمرانہ نظام قائم ہے اور عوام بنیادی حقوق سے محروم کر دیے گئے ہیں۔''[1]

[1] لا = راشد۔ ص:۱۱۸

اسرافیل (Orpheus) کی موت کے بعد اب کوئی ایسا نہیں کہ بلند آواز میں ایسا نغمہ چھیڑے جو ظالم (Sirens) کے جبر کی آواز سے بلند تر ہو اور جس سے ملک و معاشرہ (Argonauts) کو خوف و دہشت کے احساس سے بچایا جا سکے۔ نتیجتاً خوف اور سناٹے کا ماحول خطرناک حد تک گہرا ہو گیا ہے۔

ایسی تنہائی کہ حسن تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں!

آخری بند میں راشد دنیا کے آمروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

مرگ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جائیں کے دنیا کے آمر بھی
زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو
اُس خداوندی کے خواب!

اسرافیل معجزنوا مر گیا اور یہ حادثہ آمروں کی آمریت کے سبب پیش آیا۔ لیکن اب ان کے لیے وعید اور افسوس کا مقام ہے کہ ان کے حاکمانہ اور آمرانہ جذبات کی تسکین نہیں ہو سکے گی۔ جب نطق کو گویائی نصیب نہیں تو زباں بندی کس کی اور کیوں کر ہوگی۔ حاکم کا مرتبہ اور اس کی اہمیت تبھی نمایاں ہو سکتی ہے جب عوام/رعایا اس کے تخالف میں ہو اور وہ حاکم سے اپنے حقوق اور دوسری چیزوں کی طلب کرے۔ لیکن جب وہ اس کے کسی فعل کے خلاف ردّعمل نہ کرے، اپنی مجبوری یا محرومی کا شکوہ نہ کرے تو حاکم کی خداوندی بے معنی ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ روح صوت کے ختم ہو جانے سے آمر، مجبوروں کا احتجاج اور ردّعمل تو دور، ان کی سرگوشی تک نہیں سن سکتا۔

ایڈگر ایلن پو(Edgar Allan Poe)نے بھی"Israfel" کے عنوان سے ایک نظم کہی ہے۔ نظم کے آغاز سے پہلے بطور نوٹ اسرافیل کی آواز کے بارے میں قرآن مجید کے حوالے سے اس نے لکھا:

"And the angle Israfel, whose heart-strings are a lute, and who has the sweetest voice of all Gods creature,- Koran."1

اسرافیل کی آواز کے متعلق ایلن پو نے جو قرآنی حوالہ دیا ہے وہ درست نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ قرآن حکیم میں اسرافیل کی آواز کا نہیں بلکہ صور سے نکلنے والی آواز کا ذکر ہے جو شیریں ترین نہیں، خوف ناک ترین ہے اور جس کی ہیبت سے دنیا تہہ و بالا ہو جائے گی۔ چوں کہ ایلن پو نے اسرافیل کو نغمہ ساز کے علاوہ شیریں لحن بھی سمجھا ہے اس لیے وہ اسرافیل کا ذکر اسی حوالے سے کرتا ہے۔

ایلن پو کا مقصد بھی انسانی درد و غم کو نمایاں کرنا ہے۔ اس نظم میں اسرافیل اور اس کے نغمے کا طلسم پس منظر کے لیے ہے۔ ایلن پو کہتا ہے کہ اگر آلام نہ ہوں تو انسان اسرافیل سے زیادہ شیریں آواز میں گا سکتا ہے، اور اسرافیل آلام کی دنیا میں آ کر ویسی دلکش نغمہ سرائی نہیں کر سکتا جیسا کہ آسمان کی مسرّت انگیز فضا میں کرتا ہے۔ نظم کا آخری بند ملاحظہ فرمائیں۔

If I could dwell
Where Israfel
Hath dwelth, and he where I,
He might not sing so wildly well
A mortal melody,
While a bolder note than this might swell
From my lyre within the sky.

ایلن پو نے اسرافیل کے خوش الحان اور جادو اثر ہونے کا ذکر جس طرح کیا ہے، وہ Orpheus یا ہماری مذہبی روایت میں حضرت داؤدؑ سے منسوب ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

1. Poetical works of E.A.Poe-P:34

None sing so wildly well

As the angel Israfel,

And the giddy stars (so legends tell)

Ceasing their hymns, attend the spell

Of his voice, all mute.

....

While, to listen, the red levin

(with the rapid Pleiads, even,

Which were seven,)

Pauses in Heaven.

ایلین پو کی نظم پڑھنے کے بعد گمان ہوتا ہے کہ راشد کو 'اسرافیل' پر نظم کہنے کی تحریک پوؔ کی اسی نظم سے ملی۔ راشد کی نظم کے بعض مصرے ایلین پو کی نظم میں آنے والے مصرعوں سے مماثل ہیں۔ مثلاً راشد کہتے ہیں۔

آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس

یا

اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے!

ایلین پو کے یہاں یہ مصرے ملاحظہ کیجیے۔

That Israfeli's fire

Is owing to that lyre

By which he sits and sings-

پوؔ کے یہاں اسرافیل کی بنیادی شناخت اس کی آواز ہے۔ راشد بھی اسرافیل کو آواز کا فرشتہ کہتے ہیں اور اسے کائنات کی ساری آوازوں کا سرچشمہ بتاتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ پوؔ کی نظم میں یہ فرشتہ اپنی آواز کا جادو بکھیر رہا ہے مگر یہ آواز کی کوئی ہمہ گیر قوت نہیں، جب کہ راشد کے یہاں یہ ایک ہمہ گیر قوت ہے اور اس کی موت سے پوری فضا میں دردناک خاموشی ہے۔

''آئنہ حس وخبر سے عاری' میں راشد ایک جامد اور بے حس معاشرے کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہاں بھی جذبات واحساسات اور باہمی تعلقات میں ایک سناٹے کی کیفیت ہے۔ اس نظم کو 'اسرافیل کی موت'' کے بعد پیدا ہونے والی صورت حال سے مربوط کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں راشد نے اسی سلسلے کو بڑھاتے ہو نظم کے راوی کے ذریعے افراد کی غیر متحرک اور بے حس زندگی پر افسوس کا اظہار کیا ہے۔ راوی جن لوگوں کے درمیان ہے اس میں وہ تنہا شخص ہے جس کے اندر اسرافیل ابھی زندہ ہے، سو وہ بار بار کوشش کرتا ہے کہ افراد کی بے ذوقی اور بے عملی دور ہو جائے اور اُن میں پھر سے زندگی کی حرارت پیدا ہو جائے۔ پوری نظم پر ایک طرح کی ناامیدی اور افسردگی چھائی ہوئی ہے۔ اس لیے کہ راوی کی مسلسل کاوش کے باوجود'' آئینہ'' کا سکوت نہیں ٹوٹتا۔ راشد کی یہ نظم معاشرے کی داخلی اور خارجی موت کا ماتم کہی جا سکتی ہے۔ اپنی فنی بافت اور پیرایۂ اظہار کے لحاظ سے یہ ایک اہم نظم ہے جس کا آغاز'' آئینہ'' کی بے حسی کے بیان سے یوں ہوتا ہے ؎

آئنہ حس وخبر سے عاری،
اس کے نابود کہ ہم ہست بنائیں کیسے؟
منحصر ہست تگاپوئے شب وروز پہ ہے
دل آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے؟
دل آئینہ کی پہنائیِ بیکار پہ ہم روتے ہیں،
ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم
گل نورستہ ہے بو سے محروم!

راوی جانتا ہے کہ داخلی طور پر آئینہ تبھی زندہ ہو سکتا ہے جب وہ فعال ہو جائے اور وہ زندگی اور اس کے تمام رنگوں میں دلچسپی لینے لگے۔ اس لیے کہ بقائے ذات زندگی کے شب وروز سے خود کو وابستہ کر لینے کا نام ہے۔ یہاں راشد کی فکر اور لہجہ اقبال کا ہے۔ تیسرا مصرعہ دیکھئے ؎

ع منحصر ہست تگاپوئے شب وروز پہ ہے

اقبال ''خضرراہ'' میں کہتے ہیں ؎

ع یہ تگاپوئے دمادم زندگی کی ہے دلیل

راوی بنیادی طور پر یہی بات آئینہ کو بتانا چاہتا ہے۔ جب وہ اپنی مسلسل کوشش کے باوجود آئینہ میں کوئی تبدیلی نہیں دیکھتا اور تھک جاتا ہے تو اپنے آپ سے سوال کرنے لگتا ہے کہ آخر کیا صورت ہو کہ آئینہ کو اپنی واقعی صورت حال اور مردہ زندگی کا احساس ہو سکے۔

آئنہ کی بے حسی نے اسے وسیع صحرا میں تبدیل کر دیا ہے جہاں نمی اور شادابی نہیں ہے۔ زندگی خواہش و آرزو سے خالی ہے۔ ''آدمی چشم ولب و گوش سے آراستہ ہیں'' لیکن باہمی ربط، خودشناسی و غیر خودشناسی کی توفیق سے محروم ہیں۔ نہ تو فکری سرگرمی ہے اور نہ ہی جمالیاتی ذوق۔

آدمی چشم ولب و گوش سے آراستہ ہیں
لطف ہنگامہ سے نور من وتو سے محروم!
مے چھلک سکتی نہیں، اشک کے مانند یہاں
اور نشے کی تجلی بھی جھلک سکتی نہیں
نہ صفائے دل آئینہ میں شورش کا جمال
نہ خلائے دل آئینہ گزرگاہ خیال!

راوی کی خواہش ہے کہ کسی طور یہ سکوت ختم ہو، بالآخر نظم اسی مایوسی پر ختم ہوئی ہے۔

اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے؟
آئنہ حس وخبر سے عاری!

راشد نے یہ نظم استعاراتی انداز میں کہی ہے۔ ''آئنہ'' بنیادی استعارہ ہے اور اس کی معنیاتی حیثیت مختلف بندوں میں تبدیل ہوتی جاتی ہے۔ ''آئینہ'' ہماری ہند اسلامی تصوف کی روایت میں دل کا استعارہ ہے۔ جس کی صفا، قلب کی جلا اور معرفت حق کا بنیادی وسیلہ ہے۔ مزید یہ کہ شاعری میں لفظ ''دل'' کے ایک سے زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ ''دل'' انسانی اعضا کا مرکزی حصہ ہے اور جسم کی ساری حرکت اسی پر منحصر ہے۔ اسی سے یہ معنی بھی برآمد ہوتے ہیں کہ کوئی شے/ وجود جو اپنے کل میں مرکزی حیثیت رکھتی ہو دل کے برابر ہے۔

پہلے بند میں راشد ''آئینہ'' سے اپنے گردوپیش اور اس کے باہر کی وسیع دنیا مراد لیتے ہیں۔ راشد کو نہ صرف یہ کہ اپنے معاشرے میں بلکہ دنیا کے مختلف حصوں میں انسانی روابط اور جذب وشوق کا خاتمہ دکھائی دیتا ہے۔ نظم کا پہلا مصرعہ ہے۔ ع آئنہ حس وخبر سے عاری،

اس کے بعد راشد ''دل آئینہ'' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں ۔

دل آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے؟

دل آئینہ کی پہنائیِ بیکار پہ ہم روتے ہیں

تو دل آئینہ کے اردو کی شعری روایت میں جاری ربط کی توثیق ہوتی ہے۔ اسی دل کی نمو سے زندگی کو رونق اور فروغ ہے۔ چنانچہ اس کی بے حس اور بیکار زندگی کی حقیقت اس پر آشکار کرنا ضروری ہے۔

دوسرے بند میں '' آئینہ'' کو راشد انسان

فرد کے معنی میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً :

نہ صفائے دل آئینہ میں شورش کا جمال

نہ خلائے دل آئینہ گزرگاہ خیال

یعنی انسانی دل کی شفاف سطح پر کوئی جمالیاتی نقش پیدا نہیں ہوتا۔ دل جو آرزوؤں اور تمناؤں کا مسکن ہے، ساری ہاؤ ہو اور شورش و ہنگامہ خیزی سے خالی ہے۔ اسی طرح '' خلائے دل آئینہ'' سے راشد معاصر زندگی میں فکری جمود کو نمایاں کرتے ہیں۔ '' آئینہ'' ایسا بے حس ہو چکا ہے کہ اب اس میں کسی تعمیری اور تخلیقی خیال کا گزر نہیں ہوتا۔ آئینہ کا استعارہ ایسا وسیع و ہمہ گیر ہے کہ معنی کے لحاظ سے یہ کسی ایک مقام پر نہیں ٹھہرتا۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کے خارجی و داخلی پہلو کا انطباق بہ آسانی ممکن ہے۔

تیسرے بند میں راشد آئینہ کو '' سمندر'' کے استعارے میں تبدیل کر دیتے ہیں، اور اس کی بے حسی کو نمایاں کرنے کے لیے سمندر کے '' ساکن'' کر دیے جانے کا واقعہ بیان کرتے ہیں ۔

آئینہ ایسا سمندر ہے جسے

کر دیا دست فسوں گر نے ازل میں ساکن!

یہ '' دست فسوں گر'' وہ قوت ہے جس نے انسان سے اظہار اور تخلیق کی صلاحیت چھین لی ہے۔ اس فسوں کو توڑنے کے لیے '' عکس پر عکس در آتا ہے''۔ یہ عکس آئینہ کا لازمہ ہے اور اس کے خلا کو پُر کرنے والا بھی۔

نظم '' تعارف'' میں راشد اجل کو ایسے لوگوں سے ملاتے ہیں جنھیں زندگی سے کوئی دلچسپی نہیں۔ شاید محرومی کی ایک لازوال صورت حال نے انھیں اس مقام پہ پہنچا دیا ہے۔ زندگی کے کسی پہلو سے انھیں کوئی رغبت نہیں۔ نہ گناہ کا شوق ہے نہ روحانیت کا اور نہ ہی مادّی ترقی کا۔

اجل، ان سے مل،

کہ یہ سادہ دل

نہ اہلِ صلوٰۃ اور نہ اہلِ شراب،

نہ اہلِ ادب اور نہ اہلِ حساب،

نہ اہلِ کتاب ——

نہ اہلِ کتاب اور نہ اہلِ مشین

نہ اہلِ خلا اور نہ اہلِ زمین/ فقط بے یقین

یہ انسانوں کا ایک گروہ ہوا۔ راشد انسانوں کے ایک دوسرے طبقے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ یہ دولت پرستوں کا طبقہ ہے، اور انھیں بھی اجل کی طرف بڑھنے کو کہتے ہیں ۔

بڑھو، تم بھی آگے بڑھو،

اجل سے ملو،

بڑھو، نو تونگر گداؤ

نہ کشکول دریوزہ گردی چھپاؤ

تمھیں زندگی سے کوئی ربط باقی نہیں

اجل سے ہنسو اور اجل کو ہنساؤ

ان لوگوں کے نزدیک دولت ہی زندگی کی بنیادی قدر ہے اس کے علاوہ دوسری اخلاقی و معاشرتی قدریں ان کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔

راشد جس طرح بے ذوق اور بے عمل افراد پر تنقید کرتے ہیں اسی طرح زر پرستوں کو بھی وہ لائق و تنقید سمجھتے ہیں اور دونوں کو ایک ہی طرح کے ''منفی انسان'' کہتے ہیں ۔

اجل، یہ سب انسان منفی ہیں،

منفی زیادہ ہیں انسان کم

ہو ان پر نگاہ کرم

راشد جب بے حس، کمزور اور ناتواں افراد کو اجل کے حوالے کرتے ہیں تو خیال ہوتا ہے کہ وہ Servival of the fittest کے تصور کے حامی ہیں۔ لیکن دوسرے ہی لمحے جب وہ 'نو تونگر گداؤں' کو

بھی اجل سے متعارف کراتے ہیں تو یہ خدشہ دور ہو جاتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک مثبت انسان کی تلاش میں ہیں۔

نظم ''اندھا جنگل'' میں ایسے معاشرے کا ذکر ہے جہاں ''سورج'' داخل ہو چکا ہے یعنی اسے آزادی مل گئی ہے لیکن اس کے باوجود استعماری طاقت کا اثر اس پر حاوی ہے۔ جبر وخوف کا احساس پیدا کر کے ظالم نے افراد کو ظلم کا، استحصال کا عادی بنا دیا ہے۔ چناچہ ان میں ایک قسم کی بے حسی پیدا ہو گئی ہے۔ مثال ملاحظہ کیجیے۔

—— جس جنگل میں سورج درّانہ در آیا ہے
پتھر ہے وہ جنگل، پتھر اس کے باسی بھی
دیو نے لے لی ان سے چھونے تک کی شکتی بھی
آفت دیکھی ایسی بھی؛

راوی کو حیرت اور افسوس اس پر ہے کہ ''دیو'' نے ملک و معاشرے کو ایسا بے حس و حرکت کیا ہے کہ اسے اپنی واقعی حالت کی خبر نہیں ہے۔ راشد کے نزدیک کسی ماتحت/ یا غلام ملک کا آزاد ہونا ہی کافی نہیں۔ بلکہ آزادی کے بعد اپنے حالات اور کمزوریوں کو اچھی طرح سمجھ کر ترقی کی طرف قدم بڑھانا اور اس آزادی کی اہمیت کا احساس کر لینا بڑی چیز ہے۔ لیکن ایسا معاشرہ جو صدیوں اور دہائیوں سے بے خبری اور لاعلمی میں زندگی بسر کر رہا ہو مسلسل استحصال کا شکار ہو، اور جس میں قوتِ ارادی اور قوتِ عمل کا خاتمہ ہو چکا ہو، آزادی کے فوراً بعد اسے یہ صلاحیت مل جائے کہ اپنے حالات کا صحیح تجزیہ کر سکے اور اس کی بہتری کے لیے کوشاں ہو، ممکن نہیں۔

جن پیڑوں پر سورج نے ڈالیں اپنی کرنیں
وہ صدیوں کے اندھے پیڑ ہیں اندھے جنگل میں
آخر آنکھیں کیسے ان کو مل جائیں پل میں
یارا ہے کس کا جل میں!

سیاست/ استعماری حاکمیت کبھی اپنے غلام افراد کو متحد ہونے نہیں دیتی۔ اس لیے کہ قوم کے متحد ہوتے ہی حاکمیت کا اثر ختم ہو جائے گا۔ دنیا میں ایسے بہت سے ملک ہیں جو بظاہر آزاد اور خودمختار سمجھے جاتے ہیں لیکن ان میں باہمی اتحاد نہ ہونے کی وجہ سے حکمرانی کسی خارجی طاقت کے ہاتھوں میں ہے۔

بے حسی اور مجبوری کی صورت حال کو آپسی اتحاد کے ذریعے ہی ختم کیا جاسکتا ہے اس کے بغیر اجتماعی سطح پر خوش حال زندگی کا تصور ممکن نہیں۔

نظم علامتی ہے۔اس میں ''جنگل'' معاشرہ/ ملک کی علامت ہے۔اسی طرح ''پیڑ'' فرد/ افراد کے لیے استعمال ہوا ہے۔''سورج'' آزادی ومختاری کی روشنی کی خبر دیتا ہے۔''دیو'' ظالم وجابر قوت کے لیے آیا ہے۔

راشد نے اس میں ''اندھے پیڑ'' اور ''اندھے جنگل'' کی ترکیبیں استعمال کی ہیں۔ یہ اندھا پن دراصل بصیرت، فراست اور اپنی واقعی صورت حال سے ناواقفیت اور محرومی ہے۔

نظم ''بوئے آدم زاد'' کی صورت حال ''اندھا جنگل'' کے بعد کی تبدیل شدہ صورت حال ہے۔ اس میں راشد معاشرہ/ جنگل میں انسان کی آمد کی خبر دیتے ہیں جو مثبت قدروں کا حامی ہے اور جس کے نزدیک انسان کی مکمل آزادی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔سماج اور معاشرے کے 'دیو' جو ہمیشہ سے ملک ومعاشرے اور افراد کا استحصال کرتے آئے ہیں اور جن کے خلاف مظلوم اور پست ہمت افراد لڑنے کا حوصلہ نہیں رکھتے، انسان کی آمد سے بے چین اور خوف زدہ ہیں۔ڈاکٹر تبسّم کاشمیری اس نظم کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''راشد کی نظم ''بوئے آدم زاد'' نئے انسان کی علامت ہے۔''دیو'' ہزیمت خوردہ نظام کی بے بسی کی علامت ہے، جو اپنے تمام سامراجی ہتھکنڈوں کے باوجود شکست کھا رہا ہے۔''[1]

پوری نظم میں دیووں پر طاری خوف کی کیفیت نمایاں کی گئی ہے۔ مثلاً:

—— بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں؟
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں
ہو گئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں!

—— یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغزاروں میں سدا
چاندنی راتوں میں وہ بے خوف وغم رقصاں رہے
آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ سرد
ان کی آنکھیں نور سے محروم، پتھرائی ہوئی

---

[1] لا = راشد۔ص:۱۱۹

دیووں کے لیے یہ لمحۂ فکریہ ہے۔ اُس جنگل میں جہاں وہ آزادانہ گھومتے پھرتے تھے کوئی آدمی آ پہنچا ہے لیکن انسانوں کے لیے یہ کسی بشارت سے کم نہیں کہ اب انھیں اپنی مظلوم، محروم اور پابند زندگی سے نجات ملے گی۔

راشد جس آدم زاد کا ذکر کر رہے ہیں وہ کسی دوسری اور نئی دنیا سے نہیں آیا ہے یہ آدمی معاشرے کے ہر فرد میں اور ہم سب کے اندر ہے۔ جب ہم غیر انسانی رویوں کے خلاف کھڑے ہو جائیں اور بشری ذمہ داریوں کو نبھانے لگیں تو یہ زندہ ہو جاتا ہے اور انسانیت کے دشمن عناصر کو ان کی ممکنہ شکست کی خبر دیتا ہے۔

راوی دیکھتا ہے کہ یہ انسان ابھی وقت کی شاخوں کے پیچھے سے خاموشی کے ساتھ دیووں کی بدتر حالت کا مشاہدہ کر رہا ہے۔ ابھی آدم پوری طرح معاشرے میں نہیں آیا ہے صرف اس کی بو آئی ہے اور اسی سے ''دیووں'' کا بُرا حال ہے وہ موم کی طرح پگھلتے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے جس دن آدمی معاشرے میں آ گیا تو دیووں کا وجود ختم ہو جائے گا۔

ہو گئے ہیں کیسے اُس کی بو سے ابتر حال دیو
بن گئے ہیں موم کی تمثال دیو!
—— ہاں اتر آئے گا آدم زاد ان شاخوں سے رات
حوصلے دیووں کے مات!

راشد نے یہ نظم داستانی اسلوب میں کہی ہے۔ معاشرے اور انسانی زندگی پر ہونے والے ظلم و ستم کو وہ مرکزی واقعہ کے پس منظر میں ''جنگل''، ''دیو'' اور ''آدم زاد'' کے استعاروں میں بیان کرتے ہیں۔ یہ ''دیو اور مانس گندھ'' والا قصہ ہے کہ آدمی کی موجودگی دیو کو برداشت نہیں۔ اگر دیو کے قریب انسان پہنچ جائے تو وہ بے چین ہو جاتا اور ''مانس گندھ، مانس گندھ'' کہتا پھرتا ہے۔

''گداگر''، رنگ و نسل کی عصبیت پر کہی گئی نظم ہے۔ راشد نے نسلی تضادات کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ انسان نے لاکھ مادی ترقی کر لی، بڑی بڑی عمارتیں اور اونچے اونچے شہر تعمیر کر لیے لیکن انسانی قدروں، ایک دوسرے کے احترام، انسانی ہمدردی، نسلی بنیادوں سے ماورا ہو کر ایک دوسرے کے قریب آنے کی کوشش نہیں کی۔ یوروپ اور امریکہ کی زندگی میں سفید فام اور افریقی/ ایشیائی نسل کے لوگوں میں ہمیشہ ایک دیوار حائل رہی۔ اس میں سفید فام افراد نے غیر انگریز کے ساتھ ہمیشہ امتیازی سلوک کیا اور انھیں

ایذائیں دیں۔ راوی کے مشاہدے سے ظلم وستم کے مختلف منظر گزر چکے ہیں۔ وہ ایسی ترقی کو بے معنی سمجھتا ہے جس میں انسان کی اہمیت کم ہو۔ مثال ملاحظہ کیجیے۔

—— جن گزرگاہوں پہ دیکھا ہے نگاہوں نے لہو
یا سیہ عورت کی آنکھوں میں یہ سہم
کیا یہ اونچے شہر رہ جائیں گے بس شہروں کا وہم
میں گداگر اور مرادر یوزہ فہم!

نئے انسان کی آمد عنقریب ہے۔ چنانچہ راشد کہتے ہیں کہ وہ انسان جو اُن تمام تعصّبات سے بالاتر ہے، اس سے جب ملاقات ہوگی تو ہم کیا کہیں گے کہ ہم انسانوں کے مرتبہ سے کم تر حیثیت کے لوگ ہیں۔

—— کیا کہیں گے اس نئے انساں سے ہم
ہم تھے کچھ انساں سے کم؟
رنگ پر کرتے تھے ہم باران سنگ
تھی ہماری ساز وگل سے، نغمہ ونکہت سے جنگ
آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ؟

راشد نے یہاں پھر سے آدم کا احتساب کیا ہے۔ ایسے تمام انسان جو کسی دوسرے انسان سے رنگ ونسل کی بنیاد پر تعصب برتیں وہ منفی انسان یا انسانی مرتبے سے کچھ کم حیثیت کے لوگ ہیں۔

''زندگی سے ڈرتے ہو'' سیاسی اور معاشرتی نوعیت کی نظم ہے۔ یہاں معاشرے پر خوف کا سایہ ہے اور راوی افراد کے دلوں سے اس خوف کو دور کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ انسان اپنی موجودہ زندگی سے، اپنے عہد کے ظالم حکمرانوں اور مستقبل سے خوف زدہ ہے۔ راوی انھیں ماضی کی صورت حال کا ذکر کر کے بتاتا ہے کہ یہ ماضی میں بھی ہوا ہے کہ زندگی میں ڈر پیدا ہو گیا اور لوگوں نے زباں بندی اختیار کی۔ لیکن احتجاج/ردّعمل کا پیدا ہونا لازمی ہے اور صورت حال کا تبدیل ہونا بھی۔ جب زبان بند کی جاتی ہے تو اشتعال انگیزی اور احتجاج کی قوت جسمانی جدوجہد کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پھر ہاتھ جاگ اٹھتے ہیں اور دست وباز وحرکت میں آجاتے ہیں۔

—— پہلے بھی تو گزرے ہیں،
دورِ نارسائی کے، ''بے ریا'' خدائی کے
پھر بھی یہ سمجھتے ہو، ہیچ آرزو مندی
یہ شب زباں بندی، ہے رہِ خداوندی!
تم مگر یہ کیا جانو،
لب اگر نہیں ہلتے، ہاتھ جاگ اٹھتے ہیں
ہاتھ جاگ اٹھتے ہیں، راہ کا نشاں بن کر
نور کی زباں بن کر
ہاتھ بول اٹھتے ہیں،
صبح کی اذاں بن کر!

راشد کا معروضہ یہ ہے کہ آدمی جن چیزوں سے خوف زدہ ہے وہ خود اس میں شامل ہیں لہٰذا ان سے خوف زدہ ہونے کی کوئی وجہ نہیں۔

بالآخر خوف کا وہ سایہ جو دیو کی موجودگی سے شہر کی فصیلوں پہ پڑ رہا تھا اور جس سے فرد کے ذات کی آواز دب کے رہ گئی تھی دور ہو جاتا ہے۔ شہر میں پھر سے ساری سرگرمیاں شروع ہو گئی ہیں اور آدمی کے چہرے پر خوشی و شادمانی کی رونق لوٹ آئی ہے۔

—— شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
اژدہامِ انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
آدمی چھلک اٹھے
آدمی ہنسے دیکھو، شہر پھر سے دیکھو

''آنکھیں کالے غم کی'' میں راشد ایسے معاشرے کی تصویر پیش کرتے ہیں جو شدید غم میں گرفتار ہے۔ غم کی شدت اور تکلیف کو نمایاں کرنے کے لیے وہ اسے '' آمر کے جبر'' سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ غم کسی آمر کے جبر کے علاوہ بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً، بیماری، جہالت، معاشی تنگی، تعصب، فرقہ پرستی وغیرہ۔ پہلے بند کے آخری تین مصرعوں میں معاشرے کی جو تصویر کشی کی ہے، اس میں کسی آمر کا خوف نمایاں ہوتا ہے۔ مثلاً

اندھیرے میں یوں چمکیں آنکھیں کالے غم کی
جیسے وہ آیا ہو بھیس بدل کر آمر کا
آنے والے جابر کا!
سب کے کانوں میں بن ڈالے مکڑی نے جالے
سب کے ہونٹوں پر تالے
سب کے دلوں میں بھالے۔

یہ غم زدہ اور زخم خوردہ افراد گونگے بہرے ہو چکے ہیں۔ ان میں نہ تو اپنے غم اور اپنی تکلیف کے اظہار کی صلاحیت ہے اور نہ ہی یہ آگہی کی باتوں کو سننے اور اس سے واقف ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

آخر میں راشد افراد کو ان معنوں میں بے عمل پاتے ہیں کہ یہ اپنے حالات کے خلاف نبرد آزما ہونے کی بجائے کچھ کرتے ہیں تو بس اپنے خدا سے فریاد اور اس قدر بزدل ہو چکے ہیں کہ خوف کے مبہم سے احساس سے بھی ڈر جاتے ہیں۔

غم گرجا برسا، جیسے آمر گرجے برسے
خلقت سہمی دُبکی تھی اک مبہم سے ڈر سے
خلقت نکلی پھر گھر سے!
بستی والے بول اٹھے: ''اے مالک! اے باری!
کب تک ہم پہ رہے گا غم کا سایہ یوں بھاری
کب ہوگا فرماں جاری!

راشد کی ایک نظم ''گرد باد'' ہے۔ اس کے موضوع کے بارے میں راشد ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اس میں جنگ، ہر جنگ کے خلاف احساسات کا اظہار ہے۔''[1]

---

[1] راشد کے خطوط۔ ص: ۱۸۳

راشد پہلے ''گرد باد'' کی شخصیت نمایاں کرتے ہیں، جس میں گرد باد ایک اڑتی چنگاری، آوازوں کا شور اور ایک محسوساتی تجربہ ہے جیسے ''سایہ'' کسی مقام پر آ جائے اسی طرح ''گرد باد غم'' جس کے بے شمار سم آلود دانت ہیں۔ وہ جس مقام پر مسلط ہوتی ہے وہاں غم ہی غم ہوتا ہے۔ راشد گرد باد کو ایک بڑے اور زہریلے سانپ کی مانند پیش کرتے ہیں۔ اس کی ایک آواز اور پھنکار میں ملک کے ملک تباہ ہو جاتے ہیں۔ در و دیوار ڈھہ جاتی ہیں، اور اس میں خیر و شر کی تمیز بھی نہیں ہوتی۔ گرد باد بلا امتیاز خیر و شر اجتماعی تباہی لاتی ہے۔ ظاہر ہے جنگ کی صورت میں فریقین میں نفرت پروان چڑھتی ہے اور بے دلی گھر کر لیتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

گرد باد غم کے دندانے بہت!
اس کی اک آواز، اک پھنکار — ویرانے بہت
اس کی آوازوں میں بام و در بھی گم
اس کی پھنکاروں میں خیر و شر بھی گم
ریگ بے مہری سے پُرسینوں کے پیمانے بہت!

''گرد باد'' شہروں کی ویرانی، انسانی زندگی کا اتلاف اور افراد کی مرگ خواہش ہے۔ شاعر گرد باد کا خاتمہ چاہتا ہے کیوں کہ اس کے نہ ہونے پر ہی ویرانی کا منظر ختم ہو سکتا ہے۔ مگر ''گرد باد'' جو ایک پیر سے معذور ہے اس کے باوجود اپنے اسی لنگ پا کے سہارے تخریب کاری کے عمل میں سرگرم ہے ۔

گرد باد غم کا نقش پا کہاں!
اس کا پائے لنگ ہو اس کا سہارا تا بکے؟
اس کو ویرانی کا یارا تا بکے؟
— اس کے افسانے بہت!

''گرد باد'' کا ختم ہونا ممکن نہیں۔ ہمارے عہد میں اس نے افغانستان، عراق، فلسطین اور لبنان میں ویرانی اور بربادی کے افسانوں نے اس کے فعال ہونے کی توثیق کی ہے۔



راشد نے کئی ایک نظمیں اظہار اور رسائی کے مسئلے پر کہی ہیں۔ اظہار و ابلاغ وہاں مسئلہ ہوتا ہے جب آدمی میں ایک دوسرے سے ذہنی دوری پیدا ہو جائے اور جذباتی ربط و تعلق ختم ہو جائے۔ راشد کے

زمانے میں جاں گسل تنہائی اور حرف و معنی کی جدائی اس لیے دکھائی دیتی ہے کہ یہاں افراد کا نہ صرف اپنے خارج سے بلکہ خود اپنی ذات، اپنے باطن سے رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ جسے ہم ''اسرافیل کی موت''، ''آئنہ حس و خبر سے عاری'' اور ''تعارف'' جیسی نظموں میں دیکھ چکے ہیں۔

راشد نے ایک نظم ''اظہار اور رسائی'' کے عنوان سے ہی کہی ہے۔ اس میں وہ فنونِ لطیفہ کے متعلق گفتگو کرتے ہیں اور تمام فنون کو اظہار اور ترسیل کا ذریعہ بتاتے ہیں۔ فن کے محرکات، اس کا تخلیقی عمل، اور ترسیل/ رسائی کی کوتاہ کمند ہونا، ان سب پہلوؤں پر راشد نے توجہ کی ہے۔ لیکن اس نظم میں راشد کا مدعا صرف فن اور اظہار کی نوعیت کو پیش کرنا نہیں ہے۔ ان کے نزدیک تخلیق کا اصل مقصد آدمی سے ربط پیدا کرنا اور فکر، جذبہ و خیال کو اس تک پہنچانا ہے۔ فن کار کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنی بات معاشرے تک نہیں پہنچا پاتا اس لیے کہ انسان اپنی ذات کے دائرے میں ہی محدود ہے، اپنی ذات کے علاوہ کسی دوسری آواز کی طرف وہ متوجہ نہیں ہوتا۔ ایسی بے رنگ، عزلت پسند، مجرد زندگی میں فن بھی بے معنی ہو چکا ہے ؎

——موقلم، ساز، گلِ تازہ، تھرکتے پاؤں
بات کہنے کے بہانے ہیں بہت
آدمی کس سے مگر بات کرے؟
بات جب حیلۂ تقریبِ ملاقات نہ ہو
اور رسائی کہ ہمیشہ سے ہے کوتاہ کمند
بات کی غایت غایات نہ ہو!

اردو شاعروں نے اکثر الفاظ و معنی کی تنگ ظرفی اور کم مائیگی کا شکوہ کیا ہے کہ ان کے تجربات و مشاہدات پورے طور پر اس طرح بیان نہیں کیے جا سکے جیسا کہ انھیں ادا ہونا چاہیے تھا۔ گویا بنیادی طور پر وہ اظہار کی پابندی اور عجز کلام کی شکایت کرتے ہیں۔ مثلاً غالب ؎ کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے۔ راشد کے یہاں اظہار کی پابندی کا نہیں بلکہ ترسیل کی ناکامی اور کوتاہ رس ہونے کا شکوہ ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں۔ ایک تو وہی عجز کلام کی بات، دوسرے یہ کہ راشد نے کلام پر فتح حاصل کر لی ہے لیکن ان کے کلام کا مقصد اس لیے پورا نہیں ہوتا کہ آدمی جس سے وہ کلام کرنا چاہتے ہیں اپنی ذات کے غار میں بیٹھا تمام معاشرتی یا نیم معاشرتی رشتوں سے خود کو منقطع کر چکا ہے۔ کوئی تخلیق کیسے وجود میں آتی ہے، اس کے متعلق

شاعر کہتا ہے ؎

—ایک ذرّہ کفِ خاکستر کا
شرر جستہ کے مانند کبھی
کسی انجانی تمنا کی خلش سے مسرور
اپنے سینے کے دہکتے ہوئے تنور کی لو سے مجبور
—ایک ذرّہ کہ ہمیشہ سے ہے خود سے مہجور،
کبھی نیرنگ صدا بن کے جھلک اٹھتا ہے
آب و رنگ و خط و محراب کا پیوند کبھی
اور بنتا ہے معانی کا خداوند کبھی
وہ خداوند جو پابستۂ آنات نہ ہو!

یہ ذرّہ ہی وہ بنیادی محرک ہے جو ایک چنگاری کی طرح فن کار کی ذات میں پیدا ہوتا ہے۔ ابھی اس کی صورت اور ہیئت واضح بھی نہیں ہوتی، وہ تخلیق کار کے احساس پر حاوی ہو جاتا ہے اور پھر تخلیق کار، جب تک کہ اس ذرّے کو کوئی شکل نہ دے دے، یہ ذرّہ اُسے تخلیق پر مجبور کرتا رہتا ہے۔ یہی ذرّہ موسیقی میں صوت و صدا بن کے اُبھرتا ہے، مصوری میں خط و رنگ سے بننے والا نقش ہے۔ رقص میں رقاص کے پاؤں کی تھرک اور کوزہ گر پیر کے یہاں شعر بن جاتا ہے۔ معمار/مجسمہ ساز کے ہاتھوں خشت و سنگ میں پہنچ کر اس تعمیر کو دوام عطا کرتا ہے۔ یہ ذرّہ فن کو معنی کی ایسی وسعت اور گیرائی بخشتا ہے کہ فن وقت کی تحدید سے آزاد ہو کر ابد تک پھیل جاتا ہے ؎

اسی ذرّے کی حیرانی سے
شعر بن جاتے ہیں اک کوزہ گر پیر کے خواب
اسی اک ذرّۂ لافانی سے
خشت بے مایہ کو ملتا ہے دوام
بام و در کو وہ سحر جس کی کبھی رات نہ ہو!
—آدمی کس سے مگر بات کرے؟

فن کے لازوال اور ہمہ گیر ہونے کے باوجود یہ سوال قائم رہتا ہے کہ آخر فن کار ان وسیلوں سے کس سے ربط پیدا کرے؟ وارث علوی نے لکھا ہے:

> ''فنونِ لطیفہ انسان کی اظہار کی خواہش سے جنم لیتے ہیں۔ جب آدمی اپنے تجربے میں دوسروں کو شریک کرنا چاہتا ہے اور دوسروں کے تجربے میں خود شریک ہونا چاہتا ہے اس وقت وہ ترسیل کے فنی اور غیر فنی آلوں کی ضرورت محسوس کرتا ہے لیکن جب ہر آدمی اپنی ذات کے گنبد میں محصور ہو اور دوسرے آدمی میں اُسے دلچسپی نہ رہی ہو تو پھر اظہار اور ترسیل کی ضرورت نہیں رہتی۔''[1]

یہاں شاعر/فن کار کا مسئلہ یہی ہے کہ وہ جس معاشرے میں ہے اور جن لوگوں تک اپنی بات پہنچانا چاہتا ہے وہ خلفشارِ ذات میں گرفتار ہیں۔

نظم ''وہی کشف ذات کی آرزو'' کا موضوع تخلیقی عمل کے مختلف مسائل و مراحل ہیں۔ تخلیقی عمل میں دورانِ تخلیق ایک فن کار کا سب سے بڑا مسئلہ کیا ہوتا ہے اور جس لمحے وہ فن کی تخلیق کر رہا ہوتا ہے اس کی بنیادی خواہش کیا ہوتی ہے یہی راشد نے اس نظم میں پیش کیا ہے۔ موضوعی اعتبار سے یہ نظم بعض پہلوؤں سے نظم ''اظہار اور رسائی'' کی توسیع ہے۔ مثلاً مذکورہ نظم میں راشد تخلیق کے اس بنیادی محرک کا ذکر کرتے ہیں جس سے فن کی کوئی شکل پیدا ہوتی ہے۔ اس میں اُس تجربے اور کشاکش کا بیان ہے جس سے فن کار دورانِ تخلیق گزرتا ہے اور اس تعلق کو بھی نمایاں کیا گیا ہے جو ایک فن کار کا اس کی تخلیق کے ساتھ ہوتا ہے۔ اسی نظم میں یہ بھی ہے کہ فن کی تخلیق کوئی اختیاری عمل نہیں بلکہ یہ توفیق پر ہے۔ جس لمحے توفیق ہو جائے تخلیق وجود میں آ جاتی ہے۔ شاعر/فن کار بعد میں اس کی تجزیہ و تنسیخ کرتا رہتا ہے۔

شاعر/راوی کی ذات میں تخلیق ایک مبہم اور غیر واضح صورت میں پرورش پاتی ہے۔ راوی جو کہ فن کار ہے، تخلیق کو ابہام کے پردوں سے نکال کر واضح صورت میں پیش کرنا چاہتا ہے مگر یہ شکل اس کے تخیل اور اظہار کی گرفت میں مشکل سے آتی۔ تخلیق کے محرک اور اس کی دھندلی تصویر سے راوی اس طرح عرض گزار ہے ؎

مرا دل گرو، مری جاں گرو!
چلا آ کہ ہے مرا در کھلا
تو مرا نصیب ہے راہ رو!

---

[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ، ص: ۱۷۴

یہ ہوا، یہ برق، یہ رعد و ابر، یہ تیرگی

رہِ انتظار کی نارسی

مرے جان و دل یہ ہیں لو بتو

مرے میہماں، مرے راہ رو!

یہ گفتگو تخلیق/فن کے اس شرارے سے ہے جو فن کار کے وجدان میں لمحے بھر کے لیے نمودار ہوا اور پھر اس کی ذات کی گہرائیوں میں کہیں ڈوب گیا ہے۔ یہ شرارہ اپنے مکمل اظہار سے قبل تک فن کار/شاعر کی ذات کو تپا ڈالتا ہے اور وہ اس ذرّے/شرارے کو ایک واضح کل میں تبدیل کرنے کے لیے خود کو وقف کر دیتا ہے۔ اپنی جان و دل سب نچھاور کر دیتا ہے۔ جیسے ہی تخلیقی کل کی تعمیر ہوئی ''رہ انتظار کی نارسی'' منزل سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔

راشد کے نزدیک ایسی تخلیق کم اہم اور بے سود ہے جو انسان کے درد و غم سے دور ہو یا جس میں اجتماعی زندگی کا کیف نہ ہو۔ گویا وہ فن/تخلیق کو انسان کی روزمرہ زندگی سے مربوط کر کے دیکھتے ہیں۔ مثلاً ؎

اے گریز پا، تو سراب دشت خلا نہ بن

وہ نوا نہ بن جو فریب راہگزار ہو

وہ فسون ارض و سما نہ بن

جسے دل گرفتوں سے عار ہو!

تخلیق کا بالکل ابتدائی یہ گریز پا جو ہر فن کار کی ذات میں ہمیشہ ڈوبتا اُبھرتا رہتا ہے۔ اس کی سیمابیت راوی/فن کار کو کن مشکلوں میں ڈال دیتی ہے اس کا اندازہ ان مصرعوں سے کیا جا سکتا ہے ؎

جو تجھے بلاتی ہے پے بہ پے

وہ صدا اجلا جل جاں کی ہے

وہ صدا مرور زماں کی ہے!

کسے اس صدا سے فرار ہو؟

مرا دل گرو، مری جاں گرو

تری کن مکن، تری رَو مَرو

مجھے بارِ جاں،

فن کی تخلیق میں خارج (مرورزماں) اور باطن (جلاجلِ جاں) دونوں شامل ہیں۔تخلیق کے مرحلے میں آنے والی کش مکش اور تذبذب کی کیفیت شاعر کی جان پر ایک بھاری پتھر ہے۔

راشد نے فن کار اور فن کے درمیان جو ربط ہے اسے بھی بیان کیا ہے۔اس میں فن وہ لطیف ترین شے ہے جس کا اظہار فن کار کی ذات کثیف کے بغیر ممکن نہیں۔

کہ میں وہ حرف جس کا بیاں ہے تو

میں وہ جسم جس کی رواں ہے تو

تو کلام ہے، میں تری زباں

تو وہ شمع ہے کہ میں جس کی لَو!

تخلیق کے ثانیے میں فن کی تخلیق چشم زدن میں ہو جاتی ہے۔یہی وہ توفیقی لمحہ ہے جب فن کار کے وجدان و تخیل میں ایک شکل روشن ہو جاتی ہے جس کی کرنیں مصور کے ہاتھوں سے رنگوں میں دوڑ جاتی ہیں اور بت تراش کی ایک نگاہ سنگ و خشت کو زندگی عطا کر دیتی ہے۔

کسی بت تراش کی اک نگہ ——

کئی سنگ اذیت یاس و مرگ

سے بچ گئے

ہوئے سمت راہ سے باخبر!

آخر میں راوی جسے تخلیقی روشنی کی توفیق کا انتظار ہے، فن کی غیر واضح شکل سے گزارش کرتا ہے کہ وہ اس کی آواز میں چلا آئے کہ راوی کی ذات کا انکشاف فن کی روح کے بغیر ممکن نہیں۔

چلا آ کہ میری ندا میں بھی

اسی کشف ذات کی آرزو!

راشد کی دو نظمیں ''ابولہب کی شادی'' اور ''نئی تمثیل'' کے بارے میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ اس تنقید کا جواب ہیں جو راشد پر ان کی ابتدائی جنسی شاعری اور ہیئت کے تعلق سے کی گئی۔''ابولہب کی شادی'' میں راشد کا مدعا یہ ہے کہ ان کی شعری شخصیت کو محض جنس کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی گئی جب کہ ایک وقت کے بعد ان کی شاعری میں زندگی کے دوسرے مسائل شامل ہو گئے اس طرح موضوعاتی اعتبار سے ان کی

شعری شناخت پہلے سے مختلف تھی مگر ناقدین نے ہمیشہ ان کی شاعری اور شخصیت کو جنس کے حوالے سے ہی دیکھا۔ راشد انھیں باتوں کو نظم میں ایک قصے کے طور پر بیان کرتے ہیں۔

راوی جس نے ابولہب کی شادی اور اس کے بعد کے پورے واقعہ کو دیکھا ہے وہ شادی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے۔

شبِ زفافِ ابولہب تھی، مگر خدایا وہ کیسی شب تھی،
ابولہب کی دلہن جب آئی تو سر پہ ایندھن، گلے میں،
سانپو کے ہار لائی، نہ اس کو مشاطگی سے مطلب
نہ مانگ غازہ، نہ رنگ وروغن، گلے میں سانپوں
کے ہار اس کے، تو سر پہ ایندھن!
خدایا کیسی شبِ زفافِ ابولہب تھی!

ابولہب ایک تاریخی/ تلمیحی کردار ضرور ہے لیکن راوی/ شاعر اس کی شادی کا جو ماجرا بیان کر رہا ہے اس کی کوئی حقیقت نہیں۔ ابولہب کی دلہن جس سج دھج کے ساتھ آئی ہے عام زندگی میں اس تجربے کی صداقت ممکن نہیں کہ دلہن اپنے جسم کی آرائش کے لیے زیورات کی جگہ سانپ اور ایندھن کا استعمال کرے۔ راشد کے نزدیک ''ابولہب'' کی شخصیت دراصل بغاوت کی تمثیل ہے۔ ابولہب کی منافقت، اس کی سخت اسلام دشمنی مشہور ہے۔ اس کردار کے انتخاب میں راشد نے اس کے شدید ترین مخالف اور باغی ہونے کی صفت کو پیش نظر رکھا ہے۔

اردو کی روایتی ہیئتی اور موضوعاتی شاعری کی یکسانیت، تخیل پرستی، افسردگی اور اضمحلال کی راشد نے سخت مخالفت کی۔ اس مخالفت کا ردّعمل بھی اتنا ہی شدید ہوا۔ نظم میں کردار کے طور پر ابولہب کے انتخاب میں شاعر اور اس کردار کے درمیان طبیعتوں کا اشتراک معلوم ہوتا ہے۔ عقیل احمد صدیقی 'ابولہب' کو ایک Creative Person کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے اس نظم کو راشد کے تصورِ فن کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''راشد کا تصورِ فن یہ ہے کہ فن کا خارج سے رشتہ مضبوط ہے یعنی فن کار کی ذمہ داری ہے کہ وہ معاشرتی زندگی کو موضوع بنائے خواہ وہ اپنے نقطۂ نظر میں منفرد ہی کیوں نہ ہو۔ یہی

راشد کے نزدیک فن کی اصل سچائی ہے خواہ معاشرہ فن کار کی روش کو قبولیت بخشے یا نہ بخشے۔
نظم ''مری مور جاں'' میں فن کار کا اپنے معاشرے سے Alienation نمایاں ہوکر
سامنے آتا ہے۔ یہی بات ''ابولہب کی شادی'' میں بھی ہے۔ دونوں نظموں میں فن کار عوام
سے سمجھوتہ نہیں کرتا کہ یہ اس کے نزدیک فن اور فن کار دونوں کی موت ہے۔''[1]

ابولہب کی دلہن جس سج دھج کے ساتھ آتی ہے معاشرہ کو اس کا یہ غیر روایتی انداز پسند نہیں آیا۔
لوگ ابولہب پر سخت ناراض ہوتے ہیں ؂

یہ دیکھتے ہی ہجوم بپھرا، بھڑک اُٹھے یوں غضب
کے شعلے، کہ جیسے ننگے بدن پہ جابر کے تازیانے!

یہ اسی تنقید یا شدید ردِّ عمل کی طرف اشارہ ہے جو راشد کی شاعری کے خلاف ہوا۔

معاشرے کی ناراضگی کو دیکھتے ہوئے ابولہب اپنی سرزمین سے دور کہیں اور چلا جاتا ہے اور پھر
کئی سال بعد وہ دوبارہ وطن لوٹتا ہے تو قیمتی اور نادر چیزیں اپنے ساتھ لاتا ہے ؂

ابولہب کی خبر جو آئی، تو سالہا سال کا زمانہ
غبار بن کر بکھر چکا تھا!
ابولہب اجنبی زمینوں کے لعل و گوہر سمیٹ کر
پھر وطن کو لوٹا، ہزار طرّ ار و تیز آنکھیں، پرانے
غرفوں سے جھانک اٹھیں، ہجوم، پیر و جواں کا
گہرا ہجوم، اپنے گھروں سے نکلا، ابولہب کے جلوس
کو دیکھنے کو لپکا!

''سالہا سال کا زمانہ'' غالباً ''ماورا'' کے بعد سے ''ایران میں اجنبی'' کی اشاعت تک کا درمیانی
زمانہ ہے جب راشد کی شعری کاوشیں وقتاً فوقتاً رسالوں میں شائع ہوئیں اور منتشر حالت میں رہیں جس سے
قاری پر ''ماورا'' کے بعد کی موضوع کے اعتبار سے بدلی ہوئی شاعری کا کوئی مجموعی تاثر قائم نہ ہوسکا۔ راشد نے
خود لکھا ہے کہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کی تخلیق کے زمانے میں وہ مختلف ملکوں میں رہے۔ یہاں انھوں نے

---
[1] جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل۔ ص: ۲۰۵

غلام ملک کے مسائل کو قریب سے دیکھا اور اس تجربے کا جذباتی ردّعمل اپنے کلام میں پیش کیا۔ ''ابولہب اجنبی زمینوں کے لعل و گوہر سمیٹ کر پھر وطن کو لوٹا'' میں شاید یہی اشارہ ہے۔

راشد کے نئے مجموعے کو ناقدین دیکھتے ہیں اور ان کی شاعری کے سلسلے میں ایک بار پھر اسی رائے کا اظہار کرتے ہیں جو ''ماورا'' کے تعلق سے کر چکے تھے۔ راشد کو ناگوار گزرا، اس لیے کہ اب وہ اپنی شاعری کو نئے تناظر میں دیکھ رہے تھے اور خواہش کرتے تھے کہ قاری بھی اس کی تبدیل شدہ حالت کا ادراک و اظہار کرے۔ لیکن جب راشد کو پرانے حوالوں سے دیکھا گیا تو اُنھوں نے اپنے معاشرے سے ایک بار پھر دوری اختیار کی۔

''ابولہب'' اک شبِ زفافِ ابولہب کا جلا
پھپھولا، خیال کی ریت کا بگولا، وہ عشقِ برباد
کا ہیولا، ہجوم میں سے پکار اُٹھی: ''ابولہب!
تو وہی ہے جس کی دلہن جب آئی، تو سر پہ ایندھن
گلے میں سانپوں کے ہار لائی؟''

ابولہب ایک لحہ ٹھٹکا، لگام تھامی، لگائی
مہمیز، ابولہب کی خبر نہ آئی!

معاشرے اور ملک سے 'ابولہب' کے دوبارہ فرار کو راشد نے سعادت سعید کو دیے گئے انٹرویو کے ایک سوال کے جواب میں اس طرح بیان کیا ہے:

''جیسا کہ آپ نے خود کہا کہ ابولہب تو اپنے وطن کو پلٹا ہے۔ اسے ایلیا نیشن نہیں کہا جا سکتا البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ اس کی شناخت پرانے حوالے سے نہ کی جائے بلکہ نئے حوالے سے اسے پہچانا جائے۔ اس کا وطن سے دوبارہ فرار اسی پس منظر میں ہے۔''[1]

نظم ''نئی تمثیل'' تقریباً انھیں خیالات کی بازگشت ہے جس کا اظہار راشد ''ابولہب کی شادی'' میں کر چکے ہیں۔ اس میں بھی فن کی نئی شکل اور اس کے دیکھنے سننے والوں کے درمیان پیدا ہوا فاصلہ بحث کا

---

[1] مقالاتِ راشد۔ ص: ۳۸٦

بنیادی موضوع ہے۔ راشد نے شعور، وجدان اور تخیل کو ’’طلاموس کبیر‘‘ کے نام سے مخاطب کیا ہے۔فن، ڈرامہ/تمثیل کی تفہیم میں یہی راوی کا پیرو مرشد ہے جو اس کی دستگیری کرتا ہے۔

راوی نئی تمثیل کا ایک واقعہ مرتب کرتا ہے۔’’طلاموس کبیر‘‘ کے ساتھ وہ ڈرامہ دیکھنے جاتا ہے۔ یہاں راوی اور طلاموس کبیر کے علاوہ بہت سے ناظرین بھی ہیں جو ڈرامہ دیکھ رہے ہیں،راوی نئے ڈرامے کو ’’طلاموس کبیر‘‘ کی رہنمائی میں دیکھتا ہے اور تفہیم کے لیے وہ اس سے دریافت کرتا ہے کہ ڈرامے کو کس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے؟ اُس وجودی نظریے سے جس میں فرد کی ذات (ہست)ہی سب سے اہم تصور کی جاتی ہے اور اسی سے متعلق مسائل کی پیش کش پر اصرار ہوتا ہے۔یا پھر اُس حقیقت پسندی کی روشنی میں جس میں کسی ماجرا/ واقعہ کے متعلق فن کار/مصنف کے ذاتی تجربے اور مشاہدے کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

ہم کہ سب تیرے پرستاروں میں ہیں،
اے طلاموس کبیر،
تو ہمارا دستگیر!

کون سی جانب بڑھیں،
اے طلاموسِ کبیر؟
سنگ میل ہست پر جم جائیں ہم؟
ماجرا کے سامنے آنکھیں بچھائیں؟

اسٹیج پہ ڈرامہ کھیلا جاتا ہے تو اس کے بطن میں موجود داستان بھی ظاہر ہونے لگتی ہے لیکن اگر کوئی یہ سمجھے کہ محض واقعے/ ماجرے کی تکمیل سے تمثیل مکمل ہو جاتی ہے تو وہ غلط فہمی میں ہے۔اس کی کلیت اُن اجزا کی بھی محتاج ہے جو افعال کی صورت کرداروں کے حرکات وسکنات میں دکھائی دیتے ہیں۔یعنی تمثیل کرداروں کے مکالمے اور اس میں مستعمل لفظوں کے انتخاب،ان کی نشست و برخاست،آوازوں کے نشیب وفراز، جذبات واحساسات کی ادائیگی میں چہرے اور جسم کے دوسرے حصے کے تاثر سے مل کر بنتی ہے۔اسی طرح کسی تمثیل کی روح پر کامل گرفت کے لیے ضروری ہے کہ اُسے توجہ سے دیکھا جائے۔بغیر توجہ اور تحمل کے فن/ تمثیل کے معنی تک رسائی آسان نہیں۔گویا رسالت/تبلیغ کی ساری ذمہ داری تمثیل/تحریر پر نہیں بلکہ اس کے

دیکھنے، پڑھنے اور سننے والے پر بھی ہے۔ جب ترسیل ناکام ہوتی ہے تو ایک ہنگامہ برپا ہوجاتا ہے اور لوگ ایسی بات پر ہنگامہ کرتے ہیں جو فن میں موجود نہیں ہوتی۔

کھیل کھلتا ہے، تو کھلتی جا رہی
(کیسی کمسن!) داستاں،
ڈھلتے جا رہے ہیں اشارے، حرف، آوازیں، ادائیں،
خود اداکاروں کا باطن داستاں!
ان کے متحرک قدم، اور ان کے سائے
دیکھنے والوں کا غوغا: ''چپ رہو!
چپ رہو، ہم کچھ سمجھ سکتے نہیں،
مبتذل! آوارہ، بس مت کچھ کہو!
شرمناک! اب کچھ نہ گاؤ!''
دیکھنے والوں کا ہنگامہ کہ بام و فرش ایک!
یہ نئی تمثیل، جس کا تو ہی خالق
کیسا حوّا، کیسا مریم کھیل
کیا تو نے اسے دیکھا نہیں
داستاں طے کی نہ تھی،
حرف تک، کوئی اشارہ تک کبھی
سوچا نہ تھا؟

دیکھنے والوں کو ان کی بے توجہی کے سبب پاک صاف، حوّا اور مریم جیسا کھیل بھی 'مبتذل' اور 'شرمناک' دکھائی دیا۔

اس نظم میں راشد نے اپنی شاعری کے خلاف ہونے والے ردّعمل کو تمثیل کی علامت میں پیش کیا ہے۔ یہ بات ادب کے قاری سے مخفی نہیں کہ راشد کی جنسی شاعری پر سخت تنقید کی گئی۔ راشد کا معروضہ یہ ہے کہ داستان سمجھنے کے لیے قاری نے حرف و اشارے کی تفہیم کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اس نے پوری داستان کو دیکھا اور طے کیا۔

راشد نے اپنی شاعری کو ''تمثیل'' کے حوالے سے اس لیے بھی بیان کیا کہ فنی اعتبار سے وہ شاعری میں افسانے یا ڈرامے کی تکنیک استعمال کر رہے تھے۔ جس میں بیانیہ انداز کے بجائے کرداروں کے مکالمے کو اہمیت حاصل ہے۔ تمثیل کی اسی نسبت سے راشد نے ایک جگہ لکھا:

''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں جو ''کھیل'' کھیلا گیا ہے اس میں ذہنی اور خارجی تجربات برابر کے شریک ہیں۔''[1]

راشد نے ہیئت اور موضوع دونوں لحاظ سے قدیم شاعری (پیرہ زال) سے انحراف کیا۔ اردو کی روایتی شاعری راشد کے لیے ''فسون وخواب'' عشق کی ناکامی اور اس کے نتیجے میں ذاتی دردوغم سے زیادہ نہ تھی۔ روایت پرست قاری/ ناقد مروجہ شاعری سے الگ کسی نئے تجربے کو قبول نہیں کرتا تھا۔ راشد نے روایتی شاعری میں ہیئت یا موضوع کی ویسی مخالفت نہیں کی جیسی کہ عظمت اللہ خاں اور بعض ترقی پسندوں نے کی۔ راشد کی مخالفت، انحراف کی حد تک ہے جس سے شاعری کو کوئی نقصان نہیں پہنچایا گیا بلکہ اس کی توسیع وترقی کی گئی۔ غزل یا کسی دوسری صنف شاعری کے وہ مخالف نہیں تھے بشرطیکہ تجربے کی ادائیگی پوری طرح ہو جائے، اور تجربہ/موضوع بھی کسی منشور کا نہیں، فن کار کا ذاتی تجربہ ہی لائق قدر ہے۔ یہی وہ ''نئی تمثیل'' ہے جسے راشد نے پیش کیا اور پرانی فضا میں پروردہ ذہنوں نے جس میں قباحت دیکھی۔ نظم کا راوی گہرے افسوس میں ہے کہ

ایک نافہمی کے پتھر پر یہ کیوں خوابیدہ ہیں،
ایک پیرہ زال سے چسپیدہ ہیں،
دیکھنے والوں میں کیوں اتنے ادا ناآشنا؟
....
درد کی تہذیب کے پیرو،
ہزاروں سال کی مبہم پرستش،
یہ مگر کیا پا سکے؟
آہ کے پیاسے، کبھی اشکوں کے متانے رہے
اپنے بے بس عشق کو عشق رسا جانے رہے
ہر نئی تمثیل کے معنی سے بے گانے رہے!

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص:٦

راوی کو یقین ہے کہ یہ تمثیل جس کے معنی اب تک دیکھنے والوں پر نہیں کھلے ہیں، ڈرامہ کے خاتمے کے بعد انھیں ہر چیز سمجھ میں آجائے گی اور تبھی تماشہ دیکھنے والوں کو احساس ہوگا کہ ایسی کوئی چیز فن میں نہیں تھی جو فہم سے دور ہو ۔

جب اداکاروں کی رخصت کی گھڑی آئی
تو جا گیں گے، تو یاد آئے گا ہم میں
اور اداکاروں میں نافہمی کے تار ——
اور کوئی فاصلہ حائل نہ تھا!

راشد کے کلام میں چند نظمیں ایسی ہیں جس میں ''تمنا'' کی اہمیت و خصوصیت اور اس کی متاثر کن صفات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ افراد کی زندگیوں کے گہرے سناٹے اور انفعالی رویّے کو دور کرنے کا یہ سب سے طاقتور اور بنیادی ذریعہ ہے۔ دنیا کی ترقیات، ہنگامے، جدو جہد، خوشی اور آزادی کی لذت سب ''تمنا'' کے باقی رہنے سے ہے۔ دل سے تمنا ختم ہوئی تو زندگی ویرانہ اور بنجر میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

''دل مرے صحرانوردی پر دل''، ''تمنا'' کی روشنی اور اس سے مل رہی زندگی کی نظم ہے۔ دل جو خواہشوں اور تمناؤں کے بے پایاں الاؤ کے قریب ہے خوشی سے اس کی کیفیت پر ہے: ''نغمہ در جاں، رقص بر پا، خندہ برلب''۔ دل پر شادمانی اور سرشاری کی کیفیت ہے۔ اس کے عہد کے بند میں راوی ''دل'' کی خصوصیت بیان کرتا ہے ۔

دل، مرے صحرانوردی پر دل،
ریگ کے دل شاد شہری، ریگ تو
اور ریگ ہی تیری طلب
ریگ کی نکہت ترے پیکر میں تیری جاں میں ہے!

راوی دل کی پہلی صفت اس کی صحرانوردی اور پیرانہ سالی بتاتا ہے۔ گویا دل تجربے اور مشاہدے میں حضرت خضر کی مانند ہے کہ اس نے صحرائے جاں میں مسلسل صحرانوردی کی ہے۔ باقی مصرعے دل کی سکونت، اس کے وجود، اس کی خواہش اور اس کے پیکر میں سرایت کرگئی ریت کا بیان کرتے ہیں۔ اس کے بعد راشد ریگ/ریت کی صفات بیان کرتے ہیں۔ یہ بیان تفصیلی ہے اور صوتی آہنگ میں ''اسرافیل کی موت''

جیسی فضا خلق کرتا ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

ریگ شب بیدار ہے، سنتی ہے ہر جابر کی چاپ
ریگ شب بیدار ہے، نگراں ہے مانندِ نقیب
دیکھتی ہے سایۂ آمر کی چاپ
ریگ ہر عیار، غارت گر کی موت
ریگ استبداد کے طغیاں کے شور وشر کی موت
ریگ جب اُٹھتی ہے، اڑ جاتی ہے ہر فاتح کی نیند
ریگ کے نیزوں سے زخمی، سب شہنشاہوں کے خواب!

اس طرح راشد نے ''آگ'' کی صفات بیان کی ہیں۔ جہاں آگ آزادی، دلشادی، پیدائش، افزائش، آرائش، زیبائش، تقدیس کا نام ہے۔ لیکن آگ کی بنیادی حیثیت تمناؤں کے بے پایاں الاؤ کی ہے۔ تمنا کی پیدائش کے بعد ہی زندگی کی دوسری شکلوں کا امکان پیدا ہوتا ہے۔ زندگی کے مختلف مراحل میں تمنا کی مشعل انسان کی راہ نما ہوتی ہے۔ بے حسی اور انفعالیت کا تاریک اندھیرا اسی سے دور ہوتا ہے، اگر یہ نہ ہو تو انسان کو اپنا وجود ہی بار معلوم ہونے لگے۔

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق ودق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو!

یہ نہ ہو تو انسان اپنے آپ تک محدود ہو جائے اور ملک وقوم کے حالات میں کسی قسم کی تبدیلی رونما نہ ہو۔

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
ریگ اپنی خلوت بے نور وخود بیں میں رہے
اپنی یکتائی کی تحسین میں رہے۔
یہ تمناؤں کا پایاں الاؤ گر نہ ہو
ایشیا، افریقہ پہنائی کا نام
(بیکار پہنائی کا نام)

یورپ اور امریکہ دارائی کا نام
(تکرار دارائی کا نام!)

راشد نے مظلوم افراد کو متحد کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ پہلے ملکی/ قومی حدوں تک تھی۔ ''ایران میں اجنبی'' میں ایشیائی منظرنامے پر پھیل جاتی ہے اور تیسرے مجموعہ ''لا = انسان'' میں یہ عالمی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اب راشد کا موضوع کوئی انفرادی ملک/ قوم نہیں ہے بلکہ پوری انسانیت ہے۔ چنانچہ انسان خواہ وہ مشرق کا ہو یا مغرب کا مظلومیت کی بنیاد پر وہ اسے متحد کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور حالات کے خلاف اسے احتجاج کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ مثلاً:

اس ''جفا گر'' یک دلی کے کارواں یوں آئیں گے
دست جادوگر سے جیسے پھوٹ نکلے ہوں طلسم،
عشق حاصل خیز سے، یا زور پیدائی سے جیسے ناگہاں
کھل گئے ہوں مشرق و مغرب کے جسم،
—— جسم صدیوں کے عقیم!

مظلوم اور خوابیدہ افراد اب بیدار ہو گئے ہیں جو اپنی آزادی کے لیے کوشش کر رہے ہیں۔

ریت کی سرحد پہ جو روح ابد خوابیدہ تھی
جاگ اٹھی ہے ''شکوہ ہائے نے'' سے وہ
ریت کی تہہ میں جو شرمیلی سحر روئیدہ تھی
جاگ اٹھی ہے حرّیت کی لے سے وہ!

راشد نے اس نظم میں مظلوم خوابیدہ افراد کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ سب کچھ تمنا کے الاؤ سے ممکن ہوا ہے۔

راشد کی ایک نظم ''آرزو راہبہ ہے'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں بھی راشد تمنا کو تبدیلی کا محرک بتاتے ہیں۔ لیکن راشد نے پہلے آرزو کی شخصیت سازی کی ہے اور پھر اس کے پیکر سے اس کوشش کو وابستہ کیا ہے جو آرزو/ تمنا سے انسان میں جنم لیتی ہے۔ مثلاً:

——راہبہ رات کو معبد سے نکل آتی ہے
جھلملاتی ہوئی اک شمع لیے
لڑکھڑاتی ہوئی، فرش ودر ودیوار سے ٹکراتی ہوئی!
دل میں کہتی ہے کہ اس شمع کی لَو ہی شاید
دور معبد سے بہت دور چمکتے ہوئے انوار کی تمثیل بنے
آنے والی سحرِ نو یہی قندیل بنے!

دوسری طرف راہبوں (معاشرے کے افراد) کا حال بیان ہوا ہے۔ جو اپنی ذات میں گم ہیں، اور حالات کے ستم سے اتنے خوف زدہ ہیں کہ ماحول کے جبر کے خلاف سرگوشی بھی نہیں کرتے۔ یہ افراد نہایت بے حس ہیں اور ان کی بے حسی ہی راہبہ کے درد وغم کا سبب ہے۔

راہبوں کو یہ خبر ہو کیوں کر
کس لیے راہبہ ہے بے کس وتنہا وحزیں!
راہب استادہ ہیں مرمر کی سلوں کے مانند
بے کراں عجز کی جاں سوختہ ویرانی میں
جس میں اُگتے نہیں دل سوزیِ انساں کے گلاب!

''راہبہ'' دراصل معاشرے کے سناٹے اور جمود کو توڑنے کی کوشش کر رہی ہے جو اس کی رگوں میں نفوذ کر گیا ہے۔ جب تک یہ جمود ختم نہیں ہوگا، خوف کا سایہ قائم رہے گا اور سحرِ نو طلوع نہیں ہوگی۔

آرزو/تمنا باطن کی ایک مجرد کیفیت ہے۔ راشد نے اس تجرید کو انسانی صفات سے متصف کر کے ایک پیکر میں مجسم کر دیا ہے۔ ختم تمنا یا کمزور خواہش کو نمایاں کرنے کے لیے ''راہبہ کا انتخاب کیا گیا۔ راہبہ کی مجرد زندگی کو آرزو کی بے دلی اور تنہائی سے مربوط کیا گیا ہے۔ مثلاً:

——آرزو راہبہ ہے بے کس وتنہا وحزیں
آرزو راہبہ ہے، عمر گزاری جس نے
انھیں محرومِ ازل راہبوں، معبد کے نگہبانوں میں
ان مہ وسالِ یک آہنگ کے ایوانوں میں!

آرزو کو رہبانیت اس لیے اختیار کرنی پڑی ہے کہ وہ ایسے راہبوں سے وابستہ رہی ہے جو دائمی محرومی کا شکار ہیں چنانچہ ان کے معبد (دل) میں مایوسی اور افسردگی کی ایک مستقل، نامعدوم تاریکی قائم ہے۔ اس لازوال محرومی میں آرزو در وجود تک آ ہی نہیں پاتی۔

راشد کے یہاں تصوراتی / تجریدی پیکر کی عمدہ مثالیں وہ ہیں جس کی تصویر ہم اپنے ذہن میں بنا سکتے ہیں۔ مثلاً:

بے کراں عجز کی جاں سوختہ ویرانی میں
جس میں اُگتے نہیں دل سوزیِ انساں کے گلاب!

پہلے مصرع میں ''عجز کی جاں سوختہ ویرانی'' اور دوسرے مصرعے میں ''دل سوزیِ انساں کے گلاب'' دو کیفیتوں اور حالتوں کی مجرد تصویریں ہیں۔

تمنا کی اہمیت پر راشد کی ایک اور نظم ''تمنا کے تار'' کے عنوان سے ہے۔ اس میں راشد نے ایک افسانہ خلق کیا ہے کہ ستاروں سے کچھ لوگ زمین پر اترتے ہیں اور انسان کو اپنی تمنا کے ژولیدہ تاروں کو سلجھانے کے لیے کہتے ہیں۔ یہ ایسی مخلوق ہیں کہ انھیں تمنا کی اہمیت اور نوعیت کا علم نہیں۔ دراصل ستاروں سے اترنے والی یہ مخلوق فرشتوں کی ہے۔ راوی تمنا کے بارے میں کہتا ہے ؎

تمنا ہمارے جہاں کی، جہانِ فنا کی متاعِ عزیز
مگر یہ ستاروں سے اترے ہوئے لوگ
سر رشتۂ ناگزیرِ ابد میں اسیر!

خواہش / آرزومندی ہی اس دنیا کی سب سے قیمتی شے ہے۔ اس جہانِ فنا کی ترقی اور اس کا سارا ہنگامہ تمنا پر ہے۔ جب کہ تاروں سے اترے ہوئے لوگوں کی زندگی ایک لازوال ہمیشگی کی پابند ہے، انھیں نہ تو تمنا کی دولت حاصل ہے اور نہ ہی زندگی کی نیرنگی۔

راشد کی اس نظم میں خیال کے اعتبار سے اقبال کی نظم ''جبریل و ابلیس'' کا عکس دکھائی دے رہا ہے۔ جبریل و ابلیس کے مکالمے میں علامہ اقبال نے ارضی اور سماوی دنیا کے درمیان جو فرق قائم کیا ہے اس میں زمین سے ''آرزو'' وابستہ ہے اور یہاں ہر طرف ایک ہنگامہ آرائی ہے۔ آسمانی زندگی کو ''خاموش'' اور ایک سی کیفیت و حالت میں قید دکھایا گیا ہے۔ مثلاً جبریل کے استفسار پر ابلیس دنیائے آب و گل کی صفات کا اظہار

ان لفظوں میں کرتا ہے۔

ع سوز وساز و درد و داغ و جستجو و آرزو!

یہ دنیا مذکورہ صفات کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔

سماوی دنیا کی طرف ابلیس کو دوبارہ آنے کے لیے جبریل کی طرف سے ایک گزارش ہوتی ہے بہ صورت سوال جب وہ پوچھتے ہیں کہ۔

ع کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاک دامن ہو رفو

تو ابلیس اس پیش کش اور مشورے کو ٹھکرا دیتا اور آسمانی زندگی میں واپس نہ لوٹنے کی وجہ اس کی بیکراں خاموشی اور مقامات کی یک رنگی بتاتا ہے۔

اب یہاں میرا گزر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ وکو!

راشد نے تقریباً انھیں باتوں کو اس نظم میں افسانوی انداز میں اپنے طور پر بیان کیا ہے۔ اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

ستاروں سے اترے ہوئے راہ گیر،
کہ نور ہی نور جن کا خمیر،
تمنا سے واقف نہیں —— نہ ان پر عیاں
تمنا کے تاروں کی ژولیدگی ہی کا راز!
تمنا ہمارے جہاں کی، جہاں فنا کی متاعِ عزیز
مگر یہ ستاروں سے اترے ہوئے لوگ
سر رشتۂ ناگزیر ابد میں اسیر!

راشد اپنی نظموں، خطوط اور مضامین میں جہاں کہیں ماضی کے متعلق گفتگو کرتے ہیں وہاں وہ ماضی پرستی اور اس کے احیا کو رجعت پسندی سے تعبیر کرتے ہیں۔ راشد کے نزدیک ماضی کی کوئی افادیت نہیں اس لیے کہ زندگی اپنے عہد کی خاص سیاسی، سماجی، معاشرتی، تہذیبی اور مذہبی صورتوں کے تابع ہے، چنانچہ اگر ہم ماضی کی کسی مخصوص صورت حال کو لمحۂ موجود میں دیکھنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے ضروری ہے کہ

مادّی طور پر وہی/ ویسے ہی حالات دوبارہ پیدا ہوں، اور یہ وقت کے تغیر اور زمانے کی ترقی کے ساتھ ممکن نہیں۔ لہٰذا ایسی صورت میں ماضی کی دلفریب زندگی کی آرزو ایک لا حاصل عمل بن جاتی ہے۔ ماضی سے دوری اختیار کرنے اور اپنے حال پر زور دینے نیز مستقبل پر نظر رکھنے کی یہ ایک قابلِ قبول وجہ بنتی ہے۔ لیکن راشد نے ماضی سے دور رہنے کی بجائے مکمل طور پر جس طرح اس سے قطع تعلق کیا ہے وہ محلِ نظر ہے۔ نظم ''زندگی اک پیرہ زن'' ماضی کے متعلق ان کے خیالات کی اسی انتہا کو پیش کرتی ہے۔

راوی زندگی سے ہمارا تعارف ''پیرہ زن'' کہہ کے کراتا ہے۔ یہ عام زندگی یا حال اور مستقبل کی زندگی نہیں ہے۔ زندگی کے ساتھ پیرانہ سالی کی صفت لگا کر گویا شاعر نے یہ طے کر دیا کہ یہ زندگی ماضی کی ہے۔ ضعف، کمزوری اور ناطاقتی اس زندگی کی منفی خصوصیات ہیں جس کے باعث راوی اسے نا قابلِ اعتنا سمجھتا ہے۔ چنانچہ شاعر/ راوی پہلے بند میں ''پیرہ زن'' کی صفات اور عمل کا ذکر کرتے ہوئے اس کی کریہہ صورت نمایاں کرتا ہے۔

—— زندگی اک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں!
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن
دھجیوں کا ایک سونا اور ناپیدا کراں، تاریک بن!

ماضی کی زندگی یا ماضی پرستوں کی زندگی اس اعتبار سے بے کار اور بے معنی ہے کہ شب و روز وہ گزشتہ لمحات پر اپنے جذبات کی گرمی اور فکری توانائی صَرف کرتے ہیں۔ یہ عمل راوی کے نزدیک اس دیوانی بڑھیا کی طرح ہے جو کاغذوں کی دھجیاں جمع کرتی پھرتی ہو اور اپنی بے دماغی سے اس کام کو بہت ہی اہم تصور کرتی ہے۔ ماضی کی صورت حال، اس کی جذباتی اور دلفریب فضا میں ایک گہری خاموشی اور تاریکی ہے جس سے حال کی زندگی کو کوئی روشنی نہیں مل سکتی۔

ماضی کے تعلق سے راشد ایک قسم کی انتہا پسندی کا شکار ہیں۔ اسے ہم مکمل طور پر مسترد نہیں کر سکتے۔ راشد کا زمانۂ حال شاید اسی لیے خلفشار اور بے یقینی میں ہے کہ وہ ماضی کو اہمیت نہیں دیتے۔ اگر وہ اس ''پیرہ زن'' کے تجربوں سے کچھ حاصل کر لیتے تو شاید اپنے زمانے کے کئی مسائل کا حل تلاش کر لیتے۔

مگر وہ تو ماضی سے پوری طرح بغاوت پر آمادہ ہیں۔

زندگی، تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے گی؟
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے، سونے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟
——اس کی تہہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں!

راشد تعقل پسند ضرور ہیں اور چیزوں کو افادیت کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس فائدے میں مادّی فائدہ ہی نہیں جذباتی اور روحانی فائدہ بھی شامل ہے اور راشد نے ہمیشہ مادّی فوائد پر اس زندگی کو ترجیح دی ہے جس میں فرد مادّی ترقی کی بے روح زندگی کے تقابل میں جذباتی اور روحانی تعلق کو اہمیت دیتا ہو۔ ماضی کے بارے میں راشد مسلسل سوچتے اور اس کا اظہار کرتے ہیں، مگر ماضی سے پوری طرح انکار کر دینا، حال سے ان کی جذباتی وابستگی کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے جسے حق بہ جانب نہیں کہا جا سکتا۔

نظم ''میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو'' میں راشد نے اردو کی روایتی شاعری پر تنقید کی ہے۔ راشد فرد کی ذات اور اس کے انفرادی مسائل پر اجتماعی زندگی کے مسائل کو ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے اس موقف کو انھوں نے ''ایران میں اجنبی'' کے دوسرے دیباچے میں پیش کیا ہے۔ راشد نے قدیم وجدید میں سے جن تین عظیم شاعروں کا انتخاب کیا ہے، ان کے کلام میں خواہش، جذبے اور کیفیت کی ایک سی حالت نمایاں ہوتی ہے۔ یہ شعرا قدیم وجدید ان شاعروں کا استعارہ بھی ہیں جن کے کلام میں ان کی ذات ہی مرکز توجہ ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو
نارسا ہاتھ کی نم ناکی ہے
ایک ہی چیخ ہے فرقت کے بیابانوں میں
ایک ہی طول الم ناکی ہے
ایک ہی روح جو بے حال ہے زندانوں میں
ایک ہی قید تمنا کی ہے۔

عہد رفتہ کے بہت خواب تمنا میں ہیں

اور کچھ واہمے آئندہ کے

پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا

میرؔ ہو، مرزاؔ ہو، میراؔجی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں

محورِ عشق کی خودمست حقیقت کے سوا

اپنی ہی بیم و رجا اپنی ہی صورت کے سوا

اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنے ہی قامت کے سوا

اپنی تنہائی جانکاہ کی دہشت کے سوا!

زندگی نے راشد اور اس کی نسل کے سامنے بہت سے نئے مسائل پیدا کر دیے تھے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد خوف اور بے یقینی کی مستقل صورت حال انسان کے اندرون میں گھر کر چکی تھی۔ ایسے میں وہ جن اُلجھنوں اور شدید کرب سے گزر رہا تھا اس میں ماضی پرستی اور خواب پرستی کی گنجائش نہیں تھی۔

آج جاں اک نئے ہنگامے میں در آئی ہے

ماہِ بے سایہ کی دارائی ہے

یاد وہ عشرت خونناب کسے؟

فرصتِ خواب کسے؟

نظم ''بے مہری کے تابستانوں میں'' کا مسئلہ انسانوں کے درمیان بڑھتی دوری اور غیریت کا ہے۔ نئی زندگی میں جو طرح طرح کے نئے مسائل پیدا ہوئے ان میں بے گانگی، محبت کی کمی اور اجنبیت کا شدید احساس بھی شامل ہے۔ راشد دیکھ رہے تھے کہ یہ لاتعلقی کس طرح داخلی طور پر ایک انسان کو دوسرے انسان کے متعلق بدگمان اور وہمی بنا رہی تھی جس کا خاتمہ کہیں نہیں تھا۔

یہ وہم معاشرتی زندگی کا دشمن ہے۔ رشتوں میں دراڑیں آ جاتی ہیں، تعلقات ختم ہو جاتے ہیں اور جب افراد میں باہمی ربط قائم نہیں رہتا تو فرد شہر کی پُر ہجوم زندگی میں بھی تنہائی اور اکیلے پن کی اذیتوں سے دوچار رہتا ہے۔

بے مہری، بیگانہ پن کے تابستانوں میں

ہر سومنڈلانے لگتے ہیں زنبوراوہام

اور ساتھ اپنے ایک ابدیت لاتے ہیں۔

شہروں پر خلوت کی شب چھا جاتی ہے

غم کی صرصر تھراتی ہے ویرانی میں

اونچے طاقتور پیڑوں کے گرنے کی آوازیں آتی ہیں

میدانوں میں!

راشد کے مطابق یہ بے مہری اور غیریت صرف افراد کے درمیان نہیں ہے بلکہ اور محدود ہو کر یہ فرد کی داخلی ہم آہنگی کو بھی انتشار سے دوچار کرتی ہے۔ جسمانی تقاضوں کو پورا کرنے میں ہم اپنی روح کی ضرورتوں کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔ ماضی میں بھی یہ بے ربطی دور نہ ہو سکی۔ زمانۂ قدیم میں روحانی ترقی کو غیر معمولی اہمیت دی گئی جس نے جسمانی ضرورتوں کو غیر اہم بنا دیا۔ جسم و روح کی ہم آہنگی کے اعتبار سے ماضی و حال کی زندگی میں بڑی مماثلت ہے۔ زندگی کے رویّے میں دونوں دو انتہاؤں پر نظر آتے ہیں۔

جب ہم اپنی روحوں کو

لا ڈالتے ہیں یوں غیریت کے دوراہوں میں

روحیں رہ جاتی ہیں جسموں کے نم دیدہ پیراہن

یا جسموں کے بوسیدہ اُترن

ہر بے مہری کے ہنگام!

راشد نے ہمیشہ انسان کے جسم و روح میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ ہم آہنگی اس طرح قائم ہو سکتی ہے کہ وہ اپنی فکر، جذبے اور احساس و ادراک کا بغیر کسی جبر کے آزادانہ طور پر اظہار کر سکے۔ ہم آہنگی اور اظہار کی یہی صورت فرد کی ذات کو مکمل کرتی ہے۔ راشد نے اپنے تجربے اور مشاہدے کی روشنی میں دیکھا کہ انسان جو کائنات میں سب سے عظیم اور اہم ترین مخلوق ہے زمانے کی بے بصری کی وجہ سے غیر اہم ہو چکا ہے۔ راشد نے انسان کو بحیثیت انسان، فرد اور وجود کے، حکومت، مذہب، عقائد سب پر فوقیت دی ہے۔

کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جاں:

——انساں سب سے بیش بہا ہے،

کیوں اس کی رُسوائی ہو

بے بصری کے بازاروں کی بے مایہ دکانوں میں؟——

کیا یہ کہنا جھوٹ تھا اے جان:

ہم سب فرد ہیں، ہم پر اپنی ذات سے بڑھ کر

کس آمر کی دارائی ہو؟——

کیا یہ کہنا جھوٹ تھا، اے جاں:

—— ہم سب ہست ہیں، ہم کیوں جان دیں

مذہب اور سیاست کے نابودوں پر؟

راشد کے مطابق انسانی اور معاشرتی سطح پر یہ صورت حال اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب افراد میں ایک دوسرے کے لیے خلوص واحترام نہ ہو، جب وہ ایک دوسرے سے بیگانہ ہو جائیں اور افراد خود اپنے آپ میں اس قدر سمٹ کر تنگ ہو جائیں کہ جذبات وخواہشات کے اظہار میں دوسروں کو شریک نہ کریں۔ یہ صورتیں بے مہری کے ختم ہوتے ہی رفع ہو جاتی ہیں۔

بے مہری کے زنبور گئے تو

ذہن اوہام باطن کی

شوریدہ فصیلوں سے نکلے

غم کے آسیب ایذا کے

نادیدہ وسیلوں سے نکلے

پھر ہم لحن آب و زمیں کی

قندیلوں سے سرشار ہوئے

اجنبیت اور سرد مہری کے ختم ہوتے ہی لوگوں کے ذہن سے ایک دوسرے کے متعلق وہم بھی دور ہو جاتا ہے اور درد وغم میں کمی آجاتی ہے۔ پھر انسان کا جسم اس کے باطن کی آواز سے گونج اُٹھتا ہے۔ حرف ومعنی کا آہنگ قائم ہو جاتا ہے اور زندگی داخلی مسرّتوں سے سرشار ہو جاتی ہے۔

راشد نے خواب/تمنا کے موضوع پر کئی نظمیں کہی ہیں۔ چند ایک کا ذکر ہو چکا جن میں ''آرزو راہبہ ہے''، ''تمنا کے تار'' شامل ہیں۔ ایک نظم ہے ''میرے بھی ہیں کچھ خواب''۔ اس میں راشد نے عالمی سطح پر مختلف قوموں/طبقوں کے خوابوں کے درمیان اپنا خواب پیش کیا ہے جو تمام خوابوں سے منفرد ہے۔

راوی ''عشق'' سے جس کی ذات ازل گیر اور ابد تاب ہے، گویا ابتدائے آفرینش سے آنے والے زمانوں کی انتہاؤں تک پھیلی ہوئی ہے، مخاطب ہو کر اپنے خواب اپنے دور اور اس دور کے خوابوں کے بارے میں بتاتا ہے۔ مثلاً:

اے عشق ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب

میرے بھی ہیں کچھ خواب!

''عشق'' کے کردار کے انتخاب کی اصل وجہ ہے کہ یہ ایک معمر اور وسیع تجربے والا کردار ہے۔ ازل سے ابد تک سب اس کے مشاہدے میں ہے۔ پھر راوی خود بتا رہا ہے کہ ہر خواب کی تعبیر اُسے عشق نے ہی بتائی ہے۔ یعنی عشق سے ہی اسے اپنے دور کے خوابوں کے حسن و قبح کا پتا چلا۔ چنانچہ اس نظم میں راوی تمام خوابوں سے الگ اپنے جس خواب کا بیان کر رہا ہے بہت امکان ہے کہ یہ اسی عشق کی رہنمائی کا نتیجہ ہو۔ راوی نے عشق کی کردار سازی اس طرح کی ہے۔

اے عشق ازل گیر و ابد تاب،

اے کاہنِ دانشور و عالی گہر و پیر

تو نے ہی بتائی ہمیں ہر خواب کی تعبیر

تو نے ہی سجھائی غمِ دلگیر کی تسخیر

ٹوٹی ترے ہاتھوں ہی سے ہر خوف کی زنجیر

اے عشق ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب

میرے بھی ہیں کچھ خواب!

نظم کے ابتدائی حصے میں راوی اپنے دور کی فکری، جذباتی اور روحانی زندگی میں پھیلے بنجر پن سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔

اس دور سے، اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے،

پھیلے ہوئے صحراؤں سے، اور شہروں کے ویرانوں سے،

ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اُداس!

راوی معاشرے میں بکھرے مختلف خوابوں کا ذکر تجزیاتی انداز میں کرتا ہے۔ ان میں کچھ خواب ایسے ہیں جن کا مقصد جاہ و منصب ہے۔ چند لوگ وہ ہیں جنھیں ماضی کا خیال ہی اہم اور سکون بخش معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ ماضی کی روایت اور تہذیب کی از سرِ نو بازیافت کی کوشش کرتے ہیں۔ بعض کے لیے مذہب اہمیت رکھتا ہے لیکن وہ مذہب کی جن باتوں یا اصولوں پر زور دیتے ہیں وہ مذہب کی اصل روح سے دور محض فروعات یا افراد کے وہ توہمات ہیں جس سے مذہب کی بنیادی تعلیمات کا کوئی تعلق نہیں۔ کچھ خواب مجذوب شیراز کے افکار کے پابند ہیں۔ کچھ لوگ وہ ہیں جو آزادانہ طور پر خواب دیکھنے کے اہل ہیں لیکن بعض دوسرے خوابوں کی تیز روشنی انھیں مرعوب کر دیتی ہے۔ ایسے بھی افراد ہیں جن کی ساری کدو کاوش اور جن کے خواب کی حقیقت صرف اپنی ذات کو نفع پہنچانا ہے۔ چنانچہ ان کے خواب کا مرکز ان کی ذات ہوتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

کچھ خواب ہیں آزاد مگر بڑھتے ہوئے نور سے مرعوب

نے حوصلۂ خوب ہے، نے ہمت ناخوب

گر ذات سے بڑھ کر نہیں کچھ بھی انھیں محبوب

ہیں آپ ہی اس ذات کے جاروب

ان خوابوں کے علاوہ راوی کچھ اور خوابوں کا ذکر کرتا ہے۔ جن میں کچھ سائنس کی مادّی ترقی اور اس سے حاصل سکون کو ہی زندگی کا مقصد سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک جذبات و احساسات کی کوئی قیمت نہیں۔ غالبًا یہ مغربی قومیں ہیں جن کے لیے راوی ''گردش آلات سے جویندۂ تمکین'' اور ''بندگیِ قاضیِ حاجات سے اس دہر کی تزئین'' کا جملہ استعمال کرتا ہے۔ اسی میں راوی نے کچھ اشتراکی اور کچھ استعماری نوعیت کے خواب بھی بیان کیے ہیں، اور ان سب کے خوابوں کا بیان طنزاً آیا ہے۔

اشتراکیت نے معاشرے کے لیے بہتر اور اچھی زندگی کی مساوات کو اگرچہ ترجیح دی لیکن آہستہ آہستہ یہ اپنے مرکزی تصور سے دور ہوگئی۔ خصوصاً اسٹالن کے زمانے میں اشتراکیت خود اس کے ذاتی نظریے اور فائدے تک محدود ہو کے رہ گئی تھی۔ اس زمانے میں وہ لوگ عتاب کا شکار ہوئے جنھوں نے

اسٹالن کی اشتراکیت سے انکار کیا۔ گویا اس زمانے میں خوش حال اور آسودہ زندگی کے بجائے معاشرہ غم و اندوہ کی مساوات رکھتا تھا۔ راشد نے اس واقعہ کا طنزاً ذکر کیا ہے ؎

کچھ خواب ہیں جو گردشِ آلات سے جویندۂ تمکین
کچھ جن کے لیے غم کی مساوات سے انسان کی تائین
کچھ خواب کہ جن کا ہوسِ جور ہے آئین

اسی طرح کچھ خواب ایسے ہیں جن سے گمراہ، تاریک اور غم واندوہ کی زندگی کو روشنی مل سکتی ہے مگر عام زندگی میں ان کا پورا ہونا مشکل ہے۔ یہ خواب جذبے اور احساس کی گرمی سے خالی ہیں۔

راشد نے مذکورہ تمام خوابوں کو رد کیا ہے۔ وہ ایک ایسی زندگی کا خواب دیکھتے ہیں جس میں محض کمزور یا محض طاقتور طبقہ کا اثر نہیں ہے۔ اس معاشرے کے افراد ''لذت تسلیم'' اور ''ہوس جور'' سے خالی ہیں۔ یہ ایک پُرسکون اور معتدل معاشرہ ہے اور اس معاشرے کی تشکیل نئے انسان کی آمد سے ہوگی۔ نظم کے آخری حصے میں راوی اپنے خواب کو یوں بیان کرتا ہے ؎

اے عشق ازل گیر و ابد تاب، میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادیِ کامل کے نئے خواب
ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہرائے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب
اے عشق ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!

اس نظم پر تنقیدی گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں:

''راشد نے اپنے خوابوں کی نوعیت بیان کرتے ہوئے مذہب، تصوف، انفرادیت پسندی اور اشتراکیت وغیرہ پر بے لاگ طنز کے نشتر چلائے ہیں اور انھیں یکسر مسترد کر دیا ہے لیکن

آخر میں اپنے خوابوں کی صورت گری کچھ اس طرح کی ہے کہ وہ ایک خاص قسم کی عینیت پسندی سے آگے نہیں بڑھی...... ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' میں راشد نے اپنی عمر بھر کے معتقدات کو یکجا کر دیا ہے۔ کیوں کہ یہاں جن تصورات کو انھوں نے مسترد کیا ہے وہ جستہ جستہ اس سے پہلے بھی اپنی نظموں میں مختلف مقامات پر ان کو مسترد کر چکے تھے اور یہاں جن خوابوں کا ذکر کیا ہے اس قسم کے خواب وہ اس سے پہلے بھی دیکھ چکے تھے۔''[1]

مختصراً یہ کہ اس مجموعہ میں راشد کا فکری اور تہذیبی منظر نامہ پہلے دو مجموعوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع ہوا ہے۔ بیش تر نظموں کے بنیادی موضوعات اور مسائل حالاں کہ وہی ہیں جو پہلے تھے لیکن اب راشد ان پر اپنے جذبات کا پُر جوش اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک ذہین حساس فرد کی طرح نہایت سنجیدگی سے اس کے باطن تک پہنچتے ہیں اور یہاں انھیں استعمار کی حقیقتوں کا گہرا عرفان ہوا ہے۔ ''ریگ دیروز''، ''تعارف''، ''اندھا جنگل'' جیسی نظمیں اس کی مثالیں ہیں۔ راشد کی سماجی حسیّت اور ان کی نظموں پر مجموعی تبصرہ کرتے ہوئے صفدر میر نے لکھا کہ:

> ''اب اس کی (راشد کی) نظریں جس افق پر پڑ رہی ہیں وہ اور بھی وسیع ہو گیا تھا۔ اب اس میں افریقہ اور ایشیا کے اندر استعمار کی حقیقت کا احساس شامل ہو گیا تھا۔ اس حقیقت کے نتائج شاعر کے ذہن پر روشن تر ہونے لگے تھے۔ اس غلامی کے نئے نظام کے نتائج نفسیاتی نتائج اور معاشرتی نتائج بھی۔
>
> یہ بنیادی موضوع جو میری رائے میں نہ صرف راشد کے تخلیقی کارنامے کا مرکزی خیال ہے بلکہ اس کی حرکت آفریں قوت بھی۔ اس کے تیسرے مجموعے کی نظموں میں بار بار دہرایا گیا ہے۔ اب شاعر کی مہارت بڑھ گئی ہے اور اس کے جذبات کی شدت کم ہو گئی ہے۔ ان نظموں میں غصہ دھیما ہے، اور ''تعارف''، ''اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ'' اور ''میر ہو، مرزا ہو، میرا جی ہو'' جیسی نظموں کے طنز میں تو ایک غم آلود احتیاط کی جھلک بھی دکھائی دینے لگی ہے۔ یوں نہیں کہ اقدار میں کوئی فرق آ گیا ہو۔ اب بھی شاعر کے طرز فکر کی یک جہتی کا معیار واضح اور صریح اقدار کی پرستش ہے جو ایک حد تک کتاب کی تمہید میں بیان کی گئی ہیں۔''[2]

---

[1] ن۔م۔راشد: شاعر۔ص:۸۶

[2] شعر و حکمت۔ن۔م۔راشد نمبر۔ص:۱۴۴

راشد کے کلام میں ان کے آخری مجموعے ''گماں کا ممکن'' کا سب سے کم ذکر ہوا۔ پہلے مجموعہ (ماورا) کو جو شہرت ملی اس میں اس کے موضوعاتی اور ہیئتی تنوع کو بڑا دخل تھا۔ جنسی مضامین و موضوعات اور آزاد نظم کی ہیئت کی وجہ سے اس مجموعہ کو اردو کی روایتی شاعری میں ایک باغیانہ عمل سے تعبیر کیا گیا۔ دوسرے اور تیسرے مجموعے (ایران میں اجنبی، لا = انسان) کو بھی اہلِ ادب کی جانب سے جو توجہ اور پذیرائی ملنی چاہیے تھی نہیں ملی۔ ایسا شاید اس لیے ہوا کہ راشد ''ماورا'' کی نظموں کے بعد تمثیل یا افسانے کی تکنیک کو زیادہ کامیابی سے استعمال کر رہے تھے۔

وسیع اور جامع مطالعے کے تناظر میں دیکھیں تو راشد کے کلام کے سلسلے میں بیش تر مطالعات کی حدیں تیسرے مجموعے (لا = انسان) تک آ کے ختم ہو جاتی ہیں۔ ناقدین نے آخری مجموعہ ''گماں کا ممکن'' کے حوالے سے اگر ان کے کلام کو دیکھا اور اس کا ذکر کیا بھی ہے تو ''حسن کوزہ گر'' سلسلے کی نظموں اور بعض دوسری نظموں سے بحث کی ہے۔ افہام و تفہیم کے اس عمل میں کہیں پوری نظم سے بحث کی گئی ہے اور کہیں کسی فکری پہلو کو پیش کرنے کے لیے مختلف نظموں میں موجود یکساں حوالوں کو سامنے لایا گیا ہے۔ راشد کے پڑھنے والوں نے مختلف پہلوؤں سے ان کی شاعری پر نظر ضرور ڈالی ہے لیکن اب تک ایسی کوئی جامع تنقیدی و تجزیاتی گفتگو نہیں ہوئی جس سے آخری مجموعہ کی نظموں میں راشد کے فکری و فنی ابعاد روشن ہوتے اور اس کی ارتقائی صورت نمایاں ہوتی۔ حالاں کہ ''لا = انسان'' کے مقابلے ''گماں کا ممکن'' میں راشد کا اسلوب اظہار اور بھی تہہ دار اور گہرا ہوا ہے۔ فکر و خیال نے مختلف سمتیں اختیار کی ہیں اور ہیئت میں تجربے کا سلسلہ بھی جاری رہا ہے۔

''گماں کا ممکن'' راشد کے باقی تین مجموعوں سے اس اعتبار سے بھی منفرد ہے کہ اس میں ایک فکر یا ایک خیال کی نظمیں کم ہیں۔ راشد کا فکری افق وسیع ہوا ہے چنانچہ اس میں نوع بہ نوع مسائل و موضوعات کی حامل نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں مرکزی موضوع کے ساتھ ضمناً بعض مسائل، فکر، خواہشات اور صورت حال کا اعادہ ہوا ہے۔ مثال کے طور پر ماضی اور روایت پرستی پر راشد نے مسلسل تنقید کی ہے جو اس مجموعے کی نظموں میں بھی کہیں مرکزی طور پر اور کسی میں ذیلی حیثیت سے موجود ہے۔ اسی طرح افراد اور معاشرے کے بے عمل، منجمد اور بے حس مزاج سے شاعر ہمیشہ پریشان اور رنجیدہ رہا ہے۔ شاعر کے رنج و غم کی یہ کیفیت ''ماورا'' سے ہی دکھائی دیتی ہے، جسے دور کرنے کے لیے آغاز میں وہ افراد کے دلوں میں ''انا کی

شمعوں کی روشنی'' پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وقت کے ساتھ معاشرے کی بے حسی اور بے عمل زندگی کا احساس بڑھتا ہوا ''گماں کا ممکن'' تک آ پہنچتا ہے۔ راشد کو اس بے حسی اور جمود کے اسباب افراد کی زندگیوں میں آئی بے آرزوئی، بے ذوقی، مرگ خواہش اور مرگ خواب میں نظر آئے۔ ایسے میں ان کے سامنے اس کا حل یہی تھا کہ کسی طرح لوگوں کے دلوں کو آرزو، خواہش اور خواب کی حدت سے گرمایا جائے کیوں کہ اسی کے ذریعے مستقبل کی نئی، خوش حال اور کامیاب زندگی سے ہم کنار ہوا جا سکتا تھا۔ چنانچہ اس مجموعے کی اکثر نظموں میں وہ اجتماع کے لیے عشق، آرزو اور خواب کی طلب کرتے ہیں۔ بعض نظموں میں تو اس کے لیے انتہائی عاجزی کے ساتھ وہ خدا سے دعا کرتے نظر آتے ہیں اور کہیں بحیثیت فن کار اور ''خواب فروش'' تمام زیاں کو برداشت کرتے ہوئے وہ لوگوں کو ''خواب'' دینا چاہتے ہیں مگر معاشرہ نہ تو خواب کی اہمیت اور وقعت سے واقف ہے اور نہ ہی وہ اسے لینے پر آمادہ ہے بلکہ سب کے سب شاعر کے خواب سے خوف زدہ ہیں۔ گویا معاشرہ اپنی موجودہ حالت پر ہی قائم ہے۔ ''اندھا کباڑی'' اس صورت حال کی عمدہ مثال ہے۔ ''لا = انسان'' میں نظم ''مری مورجاں'' بھی خواب سے خوف کی اس کیفیت کو نمایاں کرتی ہے۔

راشد نے ''گماں کا ممکن'' میں منجمد معاشرے میں تحرک پیدا کرنے کے لیے خواب و آرزو کی ضرورت پر کثرت سے نظمیں کہی ہیں۔ ''اندھا کباڑی'' کے علاوہ ''آگ کے پاس''، ''بے سرا الاپ''، ''اے سمندر''، ''نیا ناچ''، ''سفر نامہ''، ''نئے گناہوں کے خوشے'' میں خواب کا ذکر موجود ہے۔ ان سبھی نظموں میں خواب، عشق اور آرزو کی کمی ہماری معاصر زندگی کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔

روایت پسندی، ماضی پرستی، معاشرے کی جابر و ظالم طاقتوں کا ظلم اور اس کا خوف، اس کے علاوہ جمود اور بے عملی کی تمام شکلوں پہ راشد نے مستقل تنقید کی ہے۔ ''طلب کے تلے''، ''جہاں ابھی رات ہے''، ''نئے گناہوں کے خوشے'' ایسی ہی نظمیں ہیں جن میں زندگی کی حرکت قلب بند ہو گئی ہے۔

عشق جسے راشد نے اپنی ابتدائی شاعری میں جنسی ہم آہنگی سے تعبیر کیا تھا، ''حسن کوزہ گر'' میں یہ محض جنسی آسودگی کی کوشش نہیں رہتا۔ اس نظم میں راشد کا تصورِ عشق، جذب و شوق اور دیوانگی کی منزل میں ہے۔ چنانچہ اب اس میں عاشق و معشوق ذہنی، فکری، جذباتی، جسمانی اور روحانی ہم آہنگی سے ہم کنار ہیں۔ اس مجموعے میں عشق سے متعلق ''حسن کوزہ گر'' سلسلے کی تین نظمیں ہیں۔ ایک نظم ''گزرگاہ'' کے عنوان سے ہے جس میں شاعر نے ہجر و انتظار کے کرب کو بیان کیا ہے۔

کچھ نظمیں راشد نے ایسی بھی کہی ہیں جن میں یہ احساس نظم ہوا ہے کہ شاعر کی شخصیت ذات کے حصار میں قید ہو کے رہ گئی ہے اور اب وہ اس قید سے رہائی چاہتا ہے۔ یہ ذات کہیں ''تو'' کہیں ''میں'' اور کسی جگہ بنفسہٖ ''ذات'' کے صیغہ میں ظاہر ہوئی ہے۔ نظم ''ہم جسم'' اور ''مجھے وداع کر'' اس حوالے پڑھی جا سکتی ہے۔

مذکورہ موضوعات کے علاوہ مجموعے کی باقی نظمیں مختلف موضوعات پر کہی گئی ہیں۔ تفہیم متن کی مشکلات میں لفظوں سے پیدا ابہام/لفظ کی پُراسراریت کو نظم ''سمندر کی تہہ میں'' موضوع بنایا گیا ہے۔ معاشرے میں نئے آدمی کے نزول اور اس پر روایت پرستوں کے ردّعمل کو ''نیا آدمی'' میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح معاشرے کے غیر تخلیقی عناصر کو ختم کرنے کے لیے نظم ''پانی کی آواز'' میں راشد ''پانی'' کو ایسے معاشرے کی طرف آنے کی دعوت دیتے ہیں۔ ویرانی اور بنجرپن کا منظر ''شہر میں صبح'' میں پیش ہوا ہے۔ جسم و روح کے درمیان ہم آہنگی میں عشق کی ضرورت اور عشق سے متعلق معاشرے کے منفی خیالات کا جواب نظم ''دوئی کی آبنا'' میں دیا گیا ہے۔ اسی طرح انسانی وجود کے امکانات اور اس کی دریافت کو راشد نے وقت کی دو مختلف سطحوں افقی اور عمودی پر چلنے والے افراد کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ نظم ''بات کر'' میں ایک برباد اور ویران شہر میں اپنے مخاطب/محبوب سے وہ آواز کی قندیلیں اُتارنے کے لیے کہتے ہیں تا کہ شہر اپنی رونق اور گہما گہمی میں پھر سے لوٹ آئے۔

ان تمام نظموں میں یہ قدر مشترک ہے کہ ان کا موضوع عہد حاضر کے معاشرتی اور انسانی مسائل ہیں اور راشد نے ان کے متعلق مختلف زاویوں سے سوچا ہے۔



نظم ''آگ کے پاس'' میں راوی افراد، معاشرہ اور زندگی کی بگڑتی شکلوں کے خلاف احتجاج اور افسوس کرتا ہے اور اپنی استطاعت بھر اُسے روکنے کی کوشش بھی کرتا ہے، مگر المیہ یہ ہے کہ اس کی کوشش رائیگاں جاتی ہے اور وہ تباہی و بربادی پر قابو نہیں کر پاتا۔ یہ مسئلہ بعد کی آنے والی نسلوں کا بھی ہے۔ اس لیے کہ جس صورت حال پر ان کے اسلاف قابو نہ پا سکے، وہ وراثتاً اسے منتقل ہو جاتی ہے۔ اس نظم میں یہی ہوا ہے اور چوں کہ راشد کے یہاں قنوطیت کم رجائیت زیادہ ہے، چنانچہ ایک امید افزا فضا قائم رہتی ہے جو کسی نظم میں شروع سے موجود ہوتی ہے اور کسی کے آخر میں نمایاں ہوتی ہے۔ اس نظم میں راوی کے علاوہ اس کا بیٹا ہے جس کے پاس ایک خواب ہے اور یہ خواب ہی اس معاشرے کے حالات کی تبدیلی کی کنجی ہے۔

نظم میں فکر و جذبے کی ایک سے زیادہ سطحیں ہیں۔ ابتدائی حصے میں راوی ایک نفسیاتی تجربے کو بیان کرتا ہے۔ راوی بوڑھا ہو چکا ہے اور اس کا بیٹا جوان ہے۔ وہ جب اپنے جوان بیٹے کا گٹھا ہوا پُرکشش جسم دیکھتا ہے تو حسن و تازگی اور قوت سے محرومی کا احساس اس میں رقیبانہ جذبہ پیدا کرتا ہے جس کا اظہار وہ اس طرح کرتا ہے:

پیرِ واماندہ کوئی
کوٹ پہ محنت کی سیاہی کے نشاں
نو جواں بیٹے کی گردن کی چمک دیکھتا ہوں
(اک رقابت کی سیہ لہر بہت تیز
مرے سینۂ سوزاں سے گزر جاتی ہے)
جس طرح طاق پہ رکھے ہوئے گلداں کی
مس و سیم کے کاسوں کی چمک!
اور گلو الجھے ہوئے تاروں سے بھر جاتا ہے۔

راوی اپنے جذباتی بیان کا آغاز صیغہ واحد غائب سے کرتا ہے لیکن تیسرے مصرعے میں وہ اس واحد غائب کو واحد متکلم میں ضم کر دیتا ہے، چنانچہ اس بیان میں ''پیرِ واماندہ'' کی شخصیت خود راوی کی شخصیت ہو جاتی ہے۔

جسمانی ضعف اور پیرانہ سالی کا احساس راوی کا انفرادی نفسیاتی مسئلہ ہے۔ راشد نے اس انفرادی مسئلہ کو اجتماعی مسئلے میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس کے لیے وہ ''کوئلے''، ''کان''، ''درخت''، ''جنگل'' کے حوالوں سے کلام کو نئے سرے سے مرتب کرتے ہیں:

کوئلے آگ میں جلتے ہوئے
کن یادوں کی کس رات میں
جل جاتے ہیں؟
کیا انھیں کانوں کی یادوں میں جہاں
سالہا سال یہ آسودہ رہے؟

انھیں بے آب درختوں کے وہ جنگل
جنھیں پیرانہ سری بار ہوئی جاتی تھی؟
کوئلے لاکھوں برس دور کے خوابوں میں اُلجھ جاتے ہیں۔

پورا بیان کوئلہ بننے کے مراحل (Process) یا گزرتے وقت کے ساتھ اشیا کی قلب ماہیت کا ہے۔ سائنسی تحقیق کے مطابق کوئلہ دراصل وہ اشجار و حیوانات ہیں جو سیکڑوں ہزاروں سال قبل مرے اور زمین میں دفن ہو گئے، پھر اس مدفون پر برس ہا برس کا زمانہ گزرا تب اس کی شکل کوئلے کی ہوئی۔ کوئلے کی آخری منزل اور مقدر آگ میں جلنا ہے۔ حیوانات و نباتات کا کوئلے میں تبدیل ہونا سائنس کی اصطلاح میں Fossile کہلاتا ہے۔ راشد کی فنی ہنرمندی یہاں اپنے کمال پر ہے۔ وہ راوی کی عمر رسیدگی کو ''کوئلے'' کی سال خوردگی سے اور راوی کی رقابت و حسرت میں پوشیدہ ماضی کی یاد کو ''کوئلے'' کی یادوں اور اس میں بھی اس کی بہ مراحل پچھلی زندگی کے حوالے سے ''کانوں کی یادوں''، ''بے آب درختوں کے جنگل'' کی یادوں اور ''لاکھوں برس دور کے خوابوں'' سے مربوط کر دیتے ہیں۔ اس طرح راوی کا انفرادی تجربہ اور رویہ کوئلے کی منزلوں اور اس کے طبعی اوصاف سے ہم آہنگ ہو کر ایک عام تجربے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

راشد ماضی کی فعالیت اور اس کے کارآمد ہونے کے ہمیشہ منکر رہے ہیں۔ اس بیان میں انھوں نے ماضی کی منفیت کو بھی بڑی خوب صورتی سے پیش کر دیا ہے۔ ماضی کی یاد گویا منفعل، بے عمل اور مجہول زندگی کی علامت ہے جہاں کوئلے کی مانند راوی نے آسودگی حاصل کی ہے۔ یا ایسے معاشرہ میں رہا ہے جس میں تخلیقی قوت نمو اور ترقی کا بنیادی عنصر ختم ہو چکا تھا اور جو ''بے آب درختوں کے جنگل''/ چوب خشک میں تبدیل ہو چکا تھا۔

نظم میں دوسرا اہم کردار راوی کا جوان بیٹا ہے جسے نہ تو اپنے گھر والوں کی فکر ہے اور نہ ہی گھر کے مخدوش حالات کی۔ یہ دیر رات گھر لوٹتا ہے، اسے نہ کھانے پینے کی فکر ہے اور نہ ہی اس کی رغبت، اور یہ اس کے معمول میں شامل ہو چکا ہے۔ البتہ اس کی اپنی پسند و ناپسند ہے اور اپنے عقائد ہیں جن پر وہ سختی سے قائم ہے۔ راوی یہاں یہ نہیں بتاتا کہ اس کے عقائد و تصورات کیا ہیں:

آج شب بھی وہ بڑی دیر سے
گھر لوٹا ہے

اس کے الفاظ کو ان رنگوں سے

آوازوں سے کیا ربط

جو اس غم زدہ گھر کے خس و خاشاک میں ہیں؟

اس کو اس میز پہ بکھری ہوئی

خوشبوؤں کے جنگل سے غرض؟

آج بھی اپنے عقیدے پہ بدستور

بضد قائم ہے!

یہاں راوی کے بیٹے کی شکل میں دراصل قدیم نسل کے متوازی وہ جدید نسل ہے جو اپنے ماضی یا ماضی قریب کی تاریخ کے ساتھ نہیں چلتی۔ اُس کے لیے اس کے اپنے مسائل اور مقاصد اہم ہوتے ہیں اور چوں کہ اس میں قوت عمل، جوش اور جذبہ زیادہ ہوتا ہے لہٰذا اپنے عقائد وایقان اور ترجیحات پر شدت سے قائم رہتی ہے۔

راوی کی طرح راوی کے بیٹے کی انفرادی زندگی اور رویے کو پوری جدید نسل سے مربوط کرنے کے لیے راشد نے لفظوں اور استعاروں کے نئے حوالے پیش کیے ہیں۔ اسی بیان میں راوی کے بیٹے کے عقائد وتصورات سے بھی ہمیں آگاہی ہوتی ہے:

وہ درختوں کے تنومند تھے

(اپنے آئندہ کے خوابوں میں اسیر)

گردباد آہی گئے

ان کی رہائی کا وسیلہ بن کر

خود سے مہجوری ناگاہ کا حیلہ بن کر

آئے اور چل بھی دیے

طول المناک کی دہلیز پہ

''رخصت'' کہہ کر

اور وہ لاکھوں برس سوچ میں

آئندہ کے موہوم میں خوابیدہ رہے!

''درخت/ جنگل'' راشد کی شاعری میں انسان اور انسانی معاشرے کی علامت ہے۔ اسی طرح ان کے کلام میں ''درخت/ پیڑ کی شاخ یا تنا'' سے مراد، ہر جگہ ''نئی نسل'' ہوتی ہے۔ یہاں بھی راشد وہ علامت استعمال کرتے ہیں لیکن اضافی صفت کے ساتھ، کہ درختوں کے یہ تنے ''تنومند'' بھی ہیں۔ یعنی ان میں اپنے پچھلوں کے مقابلے زیادہ ہمت، حوصلہ، توانائی اور قوتِ عمل ہے۔ اس جدید نسل کے مقابلے قدیم نسل ''بے آب درختوں کا جنگل'' ہے۔

راوی کے بیٹے اور اس کے معاصرین نئے مستقبل کے خواب میں گرفتار ہیں اور اس خواب کی تکمیل ہی وہ بنیادی عقیدہ ہے جس پر وہ شدت سے قائم ہیں۔

واقعہ ہے کہ جدید نسل ماضی کی روایتوں پر نہیں جیتی، اور حال کبھی کسی عہد کی نسل کے لیے تشفی بخش نہیں رہا، کم از کم ان حساس طبیعتوں اور باشعور افراد کے لیے جو زندگی کی تلخیوں اور اس کی ناز یبا صورتوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں، سو وہ ماضی اور حال دونوں زمانوں پر مستقبل کو ترجیح دیتے اور اسی میں اپنے خوابوں کی موہوم تعمیر کرتے ہیں۔ یہ خواب اسیری کی کیفیت جب کسی ''گرد باد'' / مخالف قوت سے متصادم ہوتی ہے تو ایک طرح سے خواب شکنی ہوتی ہے کہ فکر و عمل کی ساری ہم آہنگی ٹوٹ جاتی ہے اور خواب کی تکمیل نہ ہونے سے خواب بس خواب رہ جاتا ہے۔ یہ ایک مستقل صورت حال ہے جس سے ہر نئی نسل کا سابقہ ہے۔ زمانہ در زمانہ ہر آنے والی نسل آئندہ کے موہوم خوابوں میں زندہ رہتی ہے۔

قدیم و جدید نسل کے رجحانات کے بارے میں راشد بنیادی طور پر صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ قدیم نسل ماضی کا خواب دیکھتی ہے۔ ''کوئلے لاکھوں برس دور کے خوابوں میں الجھ جاتے ہیں'' اور نئی نسل آنے والے زمانے میں زندگی کی مطلوبہ موہوم صورت کا۔ ع اور وہ لاکھوں برس سوچ میں/ آئندہ کے موہوم میں خوابیدہ رہے!'' اس طرح دونوں ہی نسلیں دو انتہاؤں پر کھڑی ایک غیر موجود صورت حال کی تلاش میں، محرومی، افسردگی اور بے یقینی کی یکساں کیفیت سے دوچار ہیں۔

یہاں تک راشد نے قدیم و جدید نسل کے درمیان فکری و جذباتی فرق کو بیان کیا ہے۔ اب وہ بنیادی مسئلے کی طرف آتے ہیں:

میرے بیٹے، تجھے کچھ یاد بھی ہے
میں نے بھی شور مچایا تھا کبھی

خاک کے بگڑے ہوئے چہرے کے خلاف

لحن بے رنگ ہوا سن کے

مری جاں بھی پکار اٹھی تھی؟

میں کبھی ایک انا اور کبھی دو کا سہارا لیتا

اپنی ساتھی سے میں کہہ اٹھتا کہ ''جا گوا ے جان!

ہرا نا تیرہ بیاباں میں

بھٹکتے ہوئے پتوں کا ہجوم!

میرا ڈر مجھ کو نگل جائے گا۔''

راوی کا بیٹا اپنے زمانے کی مسخ شدہ زندگی کے خلاف آواز اٹھاتا ہے ایسا نہیں کہ اس سلسلے میں صرف اسی نے یا اس کے معاصرین نے کوشش کی ہے۔ بیٹے کی طرح راوی بھی ''خاک کے بگڑے ہوئے چہرے'' کے خلاف احتجاج کر چکا ہے مگر اس جدوجہد میں اسے ایسے افراد کم ملے جن کا وجود روشن ہو اور جس میں ''انا'' عمل کی قوت اور حوصلہ دیتی ہو۔

''میں نے بھی شور مچایا تھا کبھی/ خاک کے بگڑے ہوئے چہرے کے خلاف'' میں ''بھی'' کی تاکید یہ اشارہ کرتی ہے کہ راوی کا بیٹا یہ سمجھتا ہے کہ زندگی کے مسائل اور مشکلات کا احساس صرف اسے ہے، اس کے بوڑھے باپ کو نہیں۔ دونوں کرداروں کی فکر کے ذریعہ راشد یہ بتاتے ہیں کہ جدید نسل اپنے عہد کے مسائل کو دور کرنے، زندگی کو بہتر بنانے یا اسے مزید بگڑنے سے روکنے کی کوشش کرتی ہے اور یہ سمجھتی ہے کہ مسائل کا شعور اور اس کے حل کی فکر صرف اسے ہے، جب کہ ایسا نہیں ہوتا۔ وہ نسل جو اب نسبتاً قدیم ہو چکی ہے وہ بھی اپنے عہد میں اسی ہمت، توانائی اور قوت سے زندگی کے منفی اور غیر تخلیقی رویوں سے نبرد آزما رہتی ہے جیسی کہ جدید نسل۔ زندگی کے مسائل اور ان کے حل میں دونوں مشترک ہیں، جو فرق ہوتا ہے اسے ہم مسائل کے حل کے لیے اختیار کیے گئے طریقۂ کار کا فرق کہہ سکتے ہیں۔ قدیم و جدید نسل میں مزاج اور رویے کا ایک اشتراک یہ بھی ہے کہ بعض معاملہ اور تصورات پر دونوں اپنی اپنی جگہ شدت سے قائم رہتے ہیں اور یہ شے ان کے عہد کی زائیدہ ہوتی ہے۔ مثلاً صورت حال کی تبدیلی کے لیے راوی کو کبھی ''خداؤں'' پر یقین نہیں رہا، اس نے ہمیشہ افراد کی طاقت اور ''انا'' کو اہمیت دی اور اس سلسلے میں وہ اب بھی اپنے اسی عقیدے پر قائم ہے:

میرے کانوں میں میرے کرب کی آواز
پلٹ آتی تھی:
تجھے بیکار خداؤں پہ یقیں/ اب بھی نہیں؟
اب بھی نہیں؟

راوی کی انفرادی جدوجہد جب شکست کے قریب ہوتی ہے، تو باطن کا کرب ''خداؤں'' کے وجود کا احساس اوران کی قوت وطاقت کا یقین دلا کر مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ حالات کو ان کے ذمّے چھوڑ دو۔ یہ خدا وہ لوگ ہو سکتے ہیں جو باحیثیت اور بااختیار ہیں، جنھیں سیاسی، معاشی اور سماجی طاقت حاصل ہے۔ سیاسی رہنما، بڑی مذہبی شخصیتیں، معاشرے کے ٹھیکے دار، مہاجن، آج کی زبان میں یو۔این۔او، ورلڈ بینک، پوپ/ چرچ، شاہ عرب اور دنیا بھر کے رہنما۔ راوی کو ایسے خداؤں سے آج تک کوئی امید نہیں:

آج بھی اپنے ہی الحاد کی کرسی میں
پڑا اونگھتا ہوں

راوی کی طرح راوی کا بیٹا بھی اپنے نظریات پر شدت سے قائم ہے:

آج بھی اپنے عقیدے پہ بدستور
بضد قائم ہے!

راشد حالات میں تغیر اور بہتری کے لیے ''خواب/تمنا'' کو اہم تصور کرتے ہیں کہ یہی انسان کے باطن میں خوابیدہ تخلیقی قوتوں کو متحرک کرتی ہے جس سے نئی زندگی کی تشکیل ممکن ہے۔ یہ خواب راشد کے یہاں غم اور نا اُمیدی کی فضا کے پس منظر میں رجائیت پیدا کرتا ہے۔

اس نظم میں راوی کا بیٹا ایک خواب دیکھتا ہے جس کا نظم میں کوئی تفصیلی ذکر نہیں ہے۔ وہ اپنا خواب راوی سے کہتا ہے۔ راوی اسے منع کرتا ہے کہ کسی اور سے نہ بتائے۔ دراصل وہ ان خطرات سے خوف زدہ ہے جس سے افراد کو خواب کے عام ہونے کی صورت میں سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔ لیکن تھوڑے تامل کے بعد اُسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ سوئے اور بے خود لوگ ہشیار ہو جائیں گے، دلوں کو گرمی پہنچے گی، انا بیدار ہو جائے گی اور افراد/ معاشرہ اپنے مسائل کے حل کی طرف بڑھ سکے گا۔ چنانچہ آخر میں راوی بیٹے سے کہتا:

کیسا یہ خواب سنایا ہے مجھے تو نے ابھی
نہیں، ہر ایک سے،
ہر ایک سے یہ خواب کہو
اس سے جاگ اٹھتا ہے
سویا ہوا مجذوب
مری آگ کے پاس
ایسے مجذوب کو اک خواب بہت
خواب بہت۔ خواب بہت۔
ایسے ہر مست کو
اک خواب بہت!

نظم ''یہ خلا پر نہ ہوا'' میں راشد کرداروں کے ذریعے ایسے معاشرے کا حال بیان کرتے ہیں جس میں فکری، جذباتی اور احساساتی قوت ختم ہو چکی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ کوشش کے باوجود یہ اپنے ذہنی خلا کو پُر نہیں کر سکتا، چنانچہ ذہنی آسودگی کی کوئی صورت نہیں بنتی:

ذہن خالی ہے
خلا نور سے، یا نغمے سے
یا نکہت گمراہ سے بھی
پُر نہ ہوا
ذہن خالی ہی رہا
یہ خلا حرف تسلی سے
تبسم سے،
کسی آہ سے بھی پُر نہ ہوا

یہ محرومی کی انتہائی صورت ہے کہ خارج اور باطن کی کوئی حالت ایسی نہیں، جو اس کے ذہن کے خالی پن کو دور کر سکے یہاں تک کہ درد و غم کی کیفیت۔

نظم میں دو کردار ہیں ان میں سے ایک جب خلا کو ''مینار کی تصویر''، ''رنگ کی جھنکار'' یا ''خوابوں کی خوشبوؤں'' سے بھرنے کی بات کرتا ہے تو دوسرا فوراً سوال کرتا ہے:

کہ اجل ہم سے بہت دور

بہت دور رہے؟

یہ دوسرا شخص راوی کا ہم زاد (Split Personality) بھی ہوسکتا ہے۔ یہ خلا کو باقی رکھنا چاہتا ہے، اس لیے کہ موت ہر مادّی صورت کا لازمہ ہے اور اس سے بچنا تبھی ممکن ہے جب اشیا مادّی صورت سے ماورا ہوں۔ خلا دراصل مادّی صورت کی نفی ہے، اسی لیے یہ موت کی دسترس سے بھی دور ہے۔ دوسرے شخص کے نزدیک ذہن میں کسی تصور کو لانا، اسے ''جسم'' بنانے کے مترادف ہے:

نہیں ہم جانتے ہیں

ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں

جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں

کس لیے نور سے، یا نغمے سے

یا حرف تسلی سے اسے ''جسم'' بنائیں

اور پھر موت کی وارفتہ پذیرائی کریں؟

نئے ہنگاموں کی تجلیل کا در باز کریں

صبح تکمیل کا آغاز کریں؟

آخری تین مصرعوں میں جو بات کہی گئی ہے اس میں شاعر کا درد اور افسوس نمایاں ہے کہ وہ زندگی کے جمود اور فکری زوال کی ایک سی کیفیت کو جسے وہ ''خلا'' کہتا ہے ختم کرنا چاہتا ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ زندگی نئے نئے ہنگاموں سے دوچار رہے اور ترقی کی منزلیں طے ہوں مگر معاشرے کا رجحان اور فکر اس کے خلاف ہے۔

نظم ''طلب کے تلے'' میں راشد یہ کہتے ہیں کہ روایت/ ماضی پرستی فرد کی انفرادی صلاحیتوں کی ترقی اور خواہشات کی تکمیل میں مانع ہے۔ ماضی کو راشد تعمیر و ترقی کی صورتوں کے خلاف سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ماضی ہماری فکری، جذباتی اور عملی صلاحیت پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ ہم اپنی تمناؤں،

آرزوؤں اور تخلیقی قوت کو تقلید پسندی کی نذر کر دیتے ہیں، اور ماضی/ تاریخ کے جبر کو ہم اس لیے قبول کر لیتے ہیں کہ روایت سے الگ ہونے پر ہمیں اپنی ناکامی/ گم نامی کا خوف ہوتا ہے۔ اس طرح غور کریں تو فرد/ معاشرہ کا تحرک اس کے باطن سے نہیں بلکہ اس خوف سے ہے:

تجھے اس پہ حیرت نہیں
ہم اس ازدہام رواں کے نشان قدم پر چلے جا رہے ہیں
بڑھے جا رہے ہیں
کہ ہم ظلمت شب میں تنہا
پڑے رہ نہ جائیں۔
بڑھے جا رہے ہیں،
نہ جینے کی خاطر
نہ اس سے فزوں زندہ رہنے کی خاطر
بڑھے جا رہے ہیں، کسی عیب سے
رہزن مرگ سے بچ نکلنے کی خاطر،

معاشرتی زوال، وجودی کمزوری اور بے ہمتی کی دوسری مثال میں نظم ''جہاں ابھی رات ہے'' پیش کی جا سکتی ہے۔ نظم کی تشکیل دو بنیادی استعارے ''رات'' اور ''ہوا'' سے کی گئی ہے۔ ''رات'' زندگی کے منفی رویوں، جمود، بے حسی، ماضی/ روایت پرستی، کی علامت ہے۔ ''ہوا''، ''رات'' کی منفی قوت اور غیر تعمیری رویوں کے خلاف ایک بڑی طاقت ہے جو ''رات'' کے اثرات اور خوف کو زائل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس میں حوصلہ مندی، ترقی اور حرکت ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ کیجیے:

جہاں ابھی رات ہے، ہوا کے سوا
کوئی زندہ تو نہیں ہے
ابھی ہوا ساحلوں کے بیتاب ہمہموں سے
گزر کے اپنی طلب کے سونے
چہار راہوں میں رک گئی ہے۔

واضح ہے کہ ''رات'' کے اثر سے ہر شے/ وجود کو موت آ گئی ہے، صرف ہوا زندہ اور حرکت میں ہے۔ ''کوئی زندہ تو نہیں ہے'' سے بنیادی مسئلے کی وہ زیریں لہر اُبھرنے لگتی ہے جس پر شاعر افسوس اور رنج کر رہا ہے۔

نظم دو حصوں میں ہے اور اس کا پہلا حصہ ''ہوا'' کی کردار سازی اور اس کی صفات کے بیان میں ہے۔ راوی ''ہوا'' کو روایت شکن، ماضی/ تاریخ کے حدود اور اس کے جبر کو ختم کرنے والی، درد و غم کے اسباب کو دریافت کرنے اور انسانی زندگی سے اندوہ کی صورتوں کو دور کرنے والی اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں تباہی و بربادی کی قوت بھی ہے جسے وہ ایسے افراد/ معاشرے کے خلاف استعمال کرتی ہے جو اپنے حالات سے غافل اور بے توجہ ہو چکا ہے۔ مثلاً:

اگر وہ چاہے،
تو دود ماضی کے بام و دیوار پھاند جائے
....
اگر وہ چاہے،
غموں کی بے صرفہ کھڑکیوں کے
سیاہ شیشوں کو توڑ ڈالے
دلوں کی افسردہ جلوتوں کا سراغ پالے
....
اگر وہ چاہے،
شگاف در سے
ہمارے صحنوں کو روند ڈالے
ہمارے صحنوں کے چار گوشوں میں پھیل جائے

لیکن ان صفات اور کاروائیوں کے ساتھ راوی خطوط وحدانی (بریکٹ) میں ''ہوا'' کے بارے میں جو تاثرات پیش کرتا جاتا ہے اس میں ''ہوا'' کہیں اپنے پچھلے تجربے سے خوف زدہ ہے، کہیں مصلحت اندیشی اور افراد کے غموں کا خیال اُسے سخت قدم اٹھانے سے روکتا ہے۔ مثلاً وہ دود ماضی کی دیوار کو پھاند سکتی ہے مگر ؎

(وہ دست و پا کے پرانے زخموں

کی ریزشِ خوں سے

ڈر رہی ہے)

اسی طرح وہ غم واندوہ کی کیفیتوں کو دور کر سکتی ہے، مگر۔

(وہ ناتوانوں کے زورِ بازو کے

رازِ پنہاں سے کانپتی ہے)

صحنوں کو اس لیے نہیں روندتی کہ ہر صحن کی اُداسی اور افسردگی کو اس نے محسوس کر لیا ہے۔

(مگر وہ ہر صحن کی اُداسی کو بھانپتی ہے)

نظم کے دوسرے حصے میں راوی ''شب زدہ'' مقام کے افراد کے بارے میں، جس میں وہ خود بھی شامل ہے، اپنے تجربے اور مشاہدے کا بیان کرتا ہے:

جہاں ابھی رات ہے، وہاں ہم۔

وہاں ابھی لوگ

بہتے پانی کو بوڑھے دانتوں سے کاٹتے ہیں

اور ایسے روتے ہیں خواب میں

جیسے ایک بے جان جسد سے لگ کے

وہ سو رہے ہوں!

اس انبوہ کی حالت یہ ہے کہ ''بہتے پانی''یعنی وقت کے تسلسل کو''رات'' / ماضی پرستی کے زور میں کاٹنے اور روکنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں، اور افراد کی زندگیوں میں آ رہی تازگی اور جدت پر ان کی آہ و فغاں یا افسوس کرنا معاصر زندگی کے تقاضوں کے پیشِ نظر ایسا ہی بے حقیقت اور بے سود ہے جیسا کہ کوئی خواب میں کسی کی موت پر رو رہا ہو۔

''رات'' نے جہاں افراد کو ماضی پرست بنایا ہے وہیں اسے خواہشوں اور تمناؤں سے محروم بھی کیا ہے۔ راشد کے نزدیک یہ دونوں ہی چیزیں انسانی ترقی کی راہیں مسدود کرتی ہیں۔ اس نظم کا معاشرہ بھی ''طلب کے تلے'' والا معاشرہ ہے کہ ع ''آرزو بولتے تک نہیں۔''

جہاں ابھی رات ہے، وہاں ہم —
وہاں ابھی لوگ
آرزوؤں کے نرد بانوں پہ چل رہے ہیں
قدم قدم پر پھسل رہے ہیں
کہ جیسے صحرا سمندروں میں پھسل رہا ہو!

''رات'' کے اثر سے افراد کا احساس و شعور مر چکا ہے لہٰذا وہ اپنی بدحالی اور زوال کی حالت سے واقف بھی نہیں ہو سکتے۔ البتہ ''ہوا'' جو ''رات'' کے جبر کا احساس بھی رکھتی، جس میں حالات کے بہتری کی خواہش اور اس کے لیے اقدام کا حوصلہ ہے، وہی افراد/ معاشرے پر اس کی موجودہ حقیقی صورت حال کو ظاہر کر سکتی ہے۔ لیکن راوی دیکھ رہا ہے کہ ابھی اس کا مقصود دوسری منزلیں ہیں، پھر بھی وہ خیال کرتا ہے کہ اگر ''ہوا'' / جد و جہد کی صورتوں نے اس زوال پذیر معاشرے کا رخ کیا تو لوگ واقعی صورت حال سے واقف ہونے کے بعد اپنی محرومی اور زیاں کو بچشم خود دیکھیں گے، اور بے حد افسوس کریں گے ؎

مگر ہوا جب طلب کی راہوں کو چھوڑ کر پھر
ہمارے دیوار و در پہ جھپٹی
ہمیں پھر اپنی برہنگی کا یقین ہوگا
اور اپنے جسموں کے چاک ہم
رات کی سیاہی میں دیکھتے ہی
بہت ہنسیں گے!

راشد نے رنج و گریہ کو اس کی متضاد صورت ''ہنسنے'' سے تعبیر کیا ہے۔ قول محال سے اس طرح کسی لفظ کو اس کے لغوی معنی کے برعکس معنی میں استعمال کرنے کی مثالیں ہماری شاعری میں عام رہی ہیں اور پھر رونے اور آنکھوں سے آنسو بہنے کو ''آنکھوں کے مسکرانے/ ہنسنے/ غل مچانے'' سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔

نظم ''گزرگاہ'' میں راشد نے ہجر و انتظار میں عاشق کے جسم و جاں پر گزر رہی کیفیت کو بیان کیا ہے۔ نظم کے خصوصاً وہ حصے جس میں راوی انتظار میں اپنی باطنی شکست و ریخت، اضمحلال، افسردگی، تکلیف اور وصل کے خیال سے پیدا ہوئی مسرت انگیز، اُمید افزا فضا اور اپنے وجود سے پھوٹتی روشنی کو محسوس کرتا ہے، اس کا بیان بہت ہی عمدہ ہے۔

محبوب نے راوی سے ملاقات کا وعدہ کیا کہ رات کو آئے گا لیکن وہ نہیں آیا اور راوی کی تمام رات انتظار کی تکلیف کھینچتے گزر گئی۔ اس انتظار میں اسے باطنی طور پر جو درد برداشت کرنا پڑا ہے اس کے تاثر کو شدید کرنے کے لیے اس نے پورے ماحول اور فضا میں کربِ انتظار کی کیفیت پیدا کی ہے۔ نظم کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمائیں ۔

وقت کے پابند ہاتھ
راہوں کا غمگیں جواب
سنتے رہے،
سبزے کے تشنہ سراب
رات کا دیوانہ خواب
تکتے رہے،
جیسے وہ جاسوس ہوں
جن کا ہدف
آنکھ سے اوجھل کوئی
آفتاب!

یہاں نظم کی کیفیت بڑی حد تک فیض کی نظم ''تنہائی'' میں بیان ہوئی کیفیت کے مطابق ہے۔ شاعر کسی کا انتظار کر رہا ہے، شاید اپنے معشوق کا، رات کافی ہو چکی ہے اور اس سناٹے میں جب بھی کسی کے قدموں کی آہٹ ملتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ اس کا منتظر آ گیا۔ راستے کی ہر چاپ اسے مایوس کرتی ہے۔ اس مایوسی کا اظہار وہ ''راہوں کا غمگیں جواب/ سنتے رہے'' سے کرتا ہے۔ شاعر کا وقت جس کے ہاتھ بندھے ہیں اور جو اپنے لمحات کا پابند ہے آہستہ آہستہ کربِ انتظار میں گزرتا ہے۔ لیکن شاعر/ راوی نے اپنی اس داخلی کیفیت کو بیان کرنے کے لیے ''وقت'' اور ''سبزے'' کو انسانی اوصاف سے متصف کر دیا ہے۔

فیض کی نظم کے ابتدائی مصرعے ہیں ۔

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

اس میں کربِ انتظار کی جو شدت اور بیان کا لطف ہے وہ راشد کے حصے میں نہیں آیا ہے۔ البتہ راشد کے کلام کا وہ حصہ جس میں انھوں نے راوی کی داخلی کیفیت نظم کی ہے، بہت ہی پُر تاثیر ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

وعدے کی سردی کی رات

(وعدے کی بے مہر رات)

کیسی ہوائیں چلیں

دیدہ و دل نے مرے

کیسے طمانچے سہے!

کیسے ہر اک چاپ سے

خون پہ ضربیں پڑیں

کیسے رگیں درد کے

راگ سے بوجھل رہیں!

آہ وہ زیبا کلام

کھل اٹھیں

جس کے لیے بارہا

روح کی شب ہائے تار

اور پگھلتے رہے

جس کے لیے

ہجر کی برفوں کے خواب

آہ وہ زیبا کلام

دور کا سایہ رہا

راوی کے معشوق کی ایک صفت یہ ہے کہ وہ ''زیبا کلام'' ہے۔ اس خیال میں کہ وہ آئے گا، اس سے ہم کلام ہونے کا موقع ملے گا۔ راوی کی روح نشاط آگیں ہو جاتی ہے اور ہجر کی تکلیف کا احساس ختم ہونے لگتا ہے مگر محبوب وعدہ کر کے بھی نہیں آیا۔

اردو اور فارسی شاعری کی تہذیب میں محبوب کا بے وفائی کرنا، اپنے وعدے کو پورا نہ کرنا ایک روایتی قدر ہے جو راشد کے پورے کلام میں، صرف اس نظم میں پیش ہوئی ہے۔

وصل کی محرومی اور تشنگی کے پس منظر میں راوی کا ذہن معاشرتی زندگی کی بدحالی کی طرف چلا جاتا ہے جس سے نظم میں معاصر زندگی کی جھلک بھی نمایاں ہوتی ہے۔

اور میں سوچا کیا

جینے کی خاطر مگر

رینگتے سایوں سے وابستہ رہوں؟

بات کے پل پر کھڑا

پیاس سے خستہ رہوں؟

اس نظم کا ابتدائی حصہ ''وقت کے پابند ہاتھ'' سے ''آفتاب!'' تک بیان کے لحاظ سے کمزور ہے، اس کے بعد تمام حصہ کا بیان بہت ہی فن کارانہ ہے۔

''اے سمندر'' راشد کی معاشرتی نظموں میں سے ہے۔ اس میں وہ ایک طرف مرتے ہوئے، زوال پذیر معاشرے کا حال بیان کرتے ہیں جو ''رات'' اور ماضی وروایت کے اثر سے بالکل فرسودہ اور بے عمل ہو چکا ہے، ساتھ ہی خوش آئند زندگی کا نغمہ بھی ہے۔ مستقبل کا نیا معاشرہ، قوتِ حیات اور زندگی کے تنوع سے بھرا ہوا ہے کیوں کہ یہاں آرزو اور تمنا ہے جو افراد کو نئے خواب دیتی ہے اور اس کی خواب تکمیل کے لیے مہمیز کرتی ہے۔

راوی جو قریب المرگ، بے حس معاشرے میں ہے، مختلف چیزیں اسی خوشی کی بشارت دیتی ہیں۔ وہ معاشرے سے گہرا تعلق رکھتا ہے چنانچہ اس بشارت کو سننے کے بعد وہ فوراً معاشرے کو چھوڑ کر اس کے ساتھ نہیں ہو لیتا بلکہ اس معاشرے کو بھی مسرّت کے لمحات سے بہرہ مند کرنے کے لیے انھیں کے درمیان بعض تدبیریں کرتا ہے۔ راوی سمندر کو مخاطب کر کے کہتا ہے۔

اے سمندر،

پیکر شب، جسم، آوازیں

رگوں میں دوڑتا پھرتا ہو

پتھروں پر سے گزرتے

رقص کی خاطر اذاں دیتے گئے

اور میں مرتے درختوں میں نہاں

سنتا رہا۔

اس نظم میں پہلی بار راشد کے یہاں ماضی کے ساتھ ایک ہمدردی اور لگاؤ کی صورت دکھائی دیتی ہے، یہ نسبت اگرچہ بالواسطہ ہے کہ جن ''مرتے درختوں'' کے درمیان راوی جی رہا ہے، ان کا ربط ماضی سے ہے۔ راشد بنیادی طور پر ''شہرِ آیندہ'' کی تلاش میں ہیں کہ ماضی کی بے آرزوئی اور زندگی کی بے رنگی کے مقابلے میں یہاں زندگی متنوع اور خواہش و آرزو کی دولت سے مالا مال ہے۔

ان درختوں میں مرا اک ہاتھ

عہد رفتہ کے سینے پہ ہے

دوسرا اک شہرِ آیندہ میں ہے

جویائے راہ۔

شہرِ آیندہ کا امتیاز اور اس کے اوصاف یہ ہیں۔

شہر، جس میں آرزو کی مے انڈیلی جائے گی

زندگی سے رنگ کھیلا جائے گا!

لیکن اس ''شہرِ آیندہ'' کی اُمید اور آرزو کے ساتھ راوی کو یہ فکر بھی ہے کہ ''رات'' کی شکل میں زندگی کے منفی اور غیر تخلیقی عناصر جنھوں نے معاشرے پر اپنا اثر قائم کر رکھا ہے وہ خود کو باقی رکھنے کے لیے پوری کوشش کریں گے، ایسے میں ان کے ردِّ عمل اور پیچیدہ سوالوں کے جواب کون دے گا۔ یعنی ترکِ روایت اور ماضی پرستی سے انحراف کا جواز کون پیش کرے گا؟ ظاہر ہے مستقبل کی زندگی ہی اس کا جواب ہو گی۔

رات کا کابوس جو دن کے نکلتے ہی

ہوا ہو جائے گا

کون دے گا اس کے ژولیدہ سوالوں کا جواب؟

کس کرن کی نوک؟

کن پھولوں کا خواب؟

''سمندر'' جس سے راوی نظم میں جگہ جگہ مخاطب ہے، اس کے استعاراتی وجود کا انکشاف مذکورہ مصرعوں کے بعد کے حصے میں ہوا ہے۔ مثلاً:

اے سمندر،
میں گنوں گا
دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں اک زخار بے ہستی کا شور!
اے سمندر،
میں گنوں گا دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں آنے والا جشن وصل نا آسودہ ہے
جن میں فردائے عروسی کے لیے
کرنوں کے ہار
شہر آیند کی روح بے زماں
چنتی رہی ـــــ

یہ ''سمندر'' دراصل ازل سے ابد تک پھیلے وقت کا استعارہ ہے، راوی نے اسے ایک پیکر جسم و روح کے طور پر قبول کیا ہے اور اس کے وقفوں، لمحات یا زمانے کو ''دانہ دانہ آنسو'' کہہ کر بکھراں وقت کے تسلسل سے الگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مزید وضاحت ان مصرعوں سے ہو جاتی ہے جن سے ''آنسوؤں'' میں پوشیدہ قوت تخلیق اور ایک بہتر مستقبل کے متعلق اطلاع ملتی ہے۔

وہ آنے والا وقت/مستقبل جس میں ''اک زخار بے ہستی کا شور'' ہے جس میں ''آنے والا جشن وصل نا آسودہ ہے''، جس میں ''فردائے عروسی کے لیے کرنوں کے ہار'' ہیں ابھی سمندر کے آنسوؤں میں ہے۔ ابھی انسانی زندگی میں یہ وقت نہیں آیا ہے۔

راوی کی اس کوشش سے جس کے ذریعہ وہ ''شہر آیندہ'' کی تلاش میں ہے، روایت زدہ اور ماضی پرستوں کا گروہ خوف زدہ ہے، چنانچہ جب رات ہوتی ہے/ حالات ان کے موافق ہوتے ہیں تو وہ راوی کے اس عمل پر اپنے ردّعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ایسے میں وہ ہر روشن وجود سے خائف رہتے ہیں کہ

کہیں یہ روشنی ہی صبحِ روشن کا استعارہ نہ ہو۔ ان کتوں کی طرح جو چاند کو دیکھتے ہی بھونکنے لگتے ہیں اور ان کی آواز رات کے سناٹے میں دور تک سنائی دیتی ہے۔

رات اس ساحل پہ غراتے رہے

غم زدہ لمحات کے ترسے ہوئے کتوں کی نظریں

چاند پر پڑتی رہیں

ان کی عَوعَو دور تک لپکی رہی!

بالآخر راوی کی دیرینہ اُمید پوری ہوتی ہے، اس کے سامنے ''شہر آیندہ'' کے دست و پا کے رنگ نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ گویا خوش آیند مستقبل کا جو خواب راوی دیکھ رہا تھا اب اس کے آثار اس کے سامنے ہیں۔ شہر آیندہ کا معاشرہ ماضی کے مردہ درختوں کے مقابلے میں زندہ، توانا، جذبے اور احساس سے لبریز معاشرہ ہے۔ یہ اپنا اظہار اپنے حرکت و عمل سے کر رہا ہے۔ راوی جو زوال پذیر معاشرے میں رہتے ہوئے ذرا سست اور غفلت کا شکار ہو گیا تھا وہ بھی اپنے ''دست و پاس جاگ اٹھا''۔ وہ پھر سے زندگی کے کاروبار میں تندہی سے شریک ہونے کے لیے تیار ہے۔

اے سمندر،

آج کیوں کر، ابر کے اوراق کہنہ

بازوئے دیرینۂ اُمید پر اڑتے ہوئے

دور سے لائے نرالی داستاں!

چاند کی ٹوٹی ہوئی کشتی کی باہوں پر رواں!

شہر آیندہ کے دست و پا کے رنگ

—— جیسے جاں دینے پر سب آمادہ ہوں ——

دست و پا میں جاگ اٹھے

راگ کے مانند،

میں بھی دست و پا میں جاگ اٹھا!

آخری بند میں راوی سمندر سے اس طرح مخاطب ہے جیسے وہ ''کل کے جشن نو کی موج'' کے استقبال کے لیے کھڑا ہے۔ شہر آیندہ تو قائم ہو گیا، اب ''جشنِ نو'' کا انتظار ہے اور وہ بھی سوادِ شہر تک پہنچ چکا ہے۔

اے سمندر،

کل کے جشن نو کی موج

شہرِ آیندہ کی بینائی کی حد تک آ گئی۔

لیکن نئی زندگی سے وہی لوگ فیض یاب ہو سکتے ہیں جو ماضی/ روایت کی چار دیواری سے آزاد ہوں، اور ایسے ہی لوگوں کی پیروی سے زندگی کو حسن، تخلیق اور نمو کی قوت دوبارہ مل جائے گی۔

اب گھروں سے،

جن میں راندہ روز و شب کی

چار دیواری نہیں،

مرد و زن نکلیں گے

ہاتھوں میں اٹھائے برگ و بار

جن کو چھو لینے سے لوٹ آئے گی روگرداں بہار!

اے سمندر۔

نئی زندگی/ نیا معاشرہ کوئی باہر سے آنے والی شے نہیں، یہ فکر و عمل کی تبدیلی کا نام ہے، جب مقصود کے مطابق لوگوں کے نظریات تبدیل ہو جائیں اور ان کی عملی زندگی ایک نئے نظریے سے ہم آہنگ ہو جائے تو ایک نیا معاشرہ وجود میں آ جاتا ہے جو اپنے طرز فکر اور طریقۂ کار میں اگلوں سے مختلف ہوتا ہے۔ راشد اپنے عہد کی زندگی میں یہی تبدیلی چاہتے ہیں۔

یہ دیکھ کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے کہ معنی کی ترسیل اور تفہیم متن کی مشکلات میں زبان اور اس کے اجزا کے کردار پر راشد نے ایک نظم ''سمندر کی تہہ میں'' ایسی کہی ہے جو لسان کے مابعد جدید تصور کے قریب ہے۔ اس تصور کے مطابق متن کی تعمیر کے لیے استعمال ہونے والی زبان کے الفاظ/ اجزا ہی متن کے مفہوم تک ہمیں پہنچنے سے روکتے ہیں۔ زبان کا یہ تفاعل تخلیقی متن میں زیادہ فعال ہوتا ہے کہ اس میں لفظ کے مجازی استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔

اس نظم میں راشد تمام تخلیقی متون کو ''سمندر'' کہتے ہیں، تخلیقی متن کے لیے یہ ایک مناسب استعارہ ہے۔ جس طرح سمندر میں وسعت، ہمہ گیری اور گہرائی ہوتی ہے اسی طرح تخلیقی متن بھی معنی و مفہوم کی

بیکرانی رکھتا ہے جس سے ہر زمانے میں لوگ اپنے تصورات اور نظریات کے مطابق نئے نئے معنی اخذ کرتے ہیں۔

یہ سمندر جو ایک بھید یا کائنات راز ہے، اس کی تہہ میں موجود نوادر اور ''معانی کی صبحوں'' تک پہنچنا کوئی آسان کام نہیں۔ دراصل متن ـــــ حروف، الفاظ اور جملوں سے تعمیر ہونے والی اکائی ہے اور اس میں الفاظ کے استعمال کی مختلف صورتیں ہیں، مثلاً: تشبیہ، استعارہ، علامت، کنایہ، تضاد، رعایت، قول محال وغیرہ۔ ان میں استعارہ، علامت اور کنایہ کا استعمال ہمیشہ تحریر کو وضاحتی انداز سے بچانے یا اس مفہوم کو چھپانے کے لیے ہوتا ہے جسے مصنف/تخلیق کار مخفی انداز میں پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح تحریر میں زبان کے اجزا ہی وہ صندوق اور ڈبیا بن جاتے ہیں جن میں معانی و مفاہیم پوشیدہ ہوتے ہیں اور پڑھنے والے کے لیے اس صندوق/ڈبیا تک رسائی پانا اور انھیں کھول پانا ایک دشوار عمل ہوتا ہے۔ نظم کے ابتدائی حصے میں راشد انھیں باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔

سمندر کی تہہ میں
سمندر کی سنگین تہہ میں
ہے صندوق ـــــ
صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
میں ڈبیا ـــــ
میں کتنے معانی کی صبحیں ـــــ
وہ صبحیں کہ جن پر رسالت کے در بند
اپنی شعاعوں میں جکڑی ہوئی
کتنی سہمی ہوئی!

''میں کتنے معانی کی صبحیں'' سے واضح ہو گیا کہ راشد تخلیقی متن کے بارے میں بات کر رہے ہیں۔ نظم کے نصف حصے میں یہ بات اور صاف ہو جاتی ہے، جہاں راشد اس نکتے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ ایک متن کی ایک سے زیادہ شرح/تعبیر ہو سکتی ہے، یہ تخلیقی متن کی قوت ہے کہ وہ معنی کو ایک سے زیادہ سطح پر متحرک کر دیتا ہے، اور قاری اپنے نقطۂ نظر کے مطابق ایک ہی متن سے الگ الگ معنی دریافت کرتا ہے۔

''صندوق'' سے مراد لفظ/تحریر ہے۔ نظم میں اس کی شہادت وہاں ملتی ہے جہاں راشد صندوق کے سمندر میں گرنے کا افسانہ بناتے ہیں۔ سارا واقعہ ایک سوال کی صورت میں ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ ''صندوق'' سمندر کی تہہ میں کیسے اور کس کے ہاتھوں گرا، شک وسوال کے اس دائرے میں راوی/تخلیق کار بھی ہے۔

(یہ صندوق کیوں کر گرا؟
نہ جانے کسی نے چرایا؟
ہمارے ہی ہاتھوں سے پھسلا؟
پھسل کر گرا؟
سمندر کی تہہ میں — مگر کب؟
ہمیشہ سے پہلے
ہمیشہ سے بھی سال ہا سال پہلے؟)

یہ سارا بیان راوی کی خود کلامی/اس کے ذہن میں چل رہی پریشانی کا ہے۔ اصل واقعہ یہ ہے کہ ''ہمارے ہی ہاتھوں سے پھسلا؟/پھسل کر گرا؟ باقی سب زیب داستان کے لیے ہے۔ یعنی تحریر/متن مصنف/تخلیق کار کے ہاتھ سے پھسل کر نکلی ہوئی شے ہے۔ دراصل تخلیق کار اپنے اندر تخلیق ہوتی شے کو جب تک کہ وہ خام، سیال اور غیر واضح ہے تحمل کر سکتا ہے، لیکن جب اس کے ناک نقشے اُبھر آئیں اور وہ اپنی تکمیل کی منزلوں کو پہنچ چکی ہو تو وہ اس کے بوجھ کو برداشت نہیں کر سکتا اور نہ ہی اُس میں قوت و اختیار ہے کہ وہ اپنے وجود سے نکلتی پھسلتی تخلیق کو سمندر کی تہہ میں جانے سے روک سکے۔

نظم کی ابتدا میں راشد ''صندوق'' کا لفظ متن/تحریر کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، لیکن مذکورہ مثال کے بعد کے مصرعوں میں وہ اس سے ''معنی'' مراد لیتے ہیں جس کے گرد ''لفظوں کی راتوں کا پہرا'' ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ''لفظ'' جن کے ذریعہ شاعر یا تخلیق کار کسی متن کی تعمیر کرتا اور ہم سے ہم کلام ہونا چاہتا ہے، یہی مصنف/شاعر کے ''مقصود معنی'' یا منشا کی ترسیل میں مانع ہوتا ہے۔ لفظ کے ذریعہ پیدا ہونے والی گمرہی اور ابہام کو نمایاں کرنے کے لیے راشد نے ''لفظ'' کے ساتھ ''رات'' کی صفت منسوب کی ہے۔

اور اب تک ہے صندوق کے گرد

لفظوں کی راتوں کا پہرا

ـــــ وہ لفظوں کی راتیں

جو دیووں کی مانند ـــــ

پانی کے لسد ار دیووں کے مانند!

یہ لفظوں کی راتیں

سمندر کی تہہ میں تو بستی نہیں ہیں

مگر اپنے لاریب پہرے کی خاطر

وہیں رینگتی ہیں

شب و روز

صندوق کے چار سو رینگتی ہیں

''یہ لفظوں کی راتیں/سمندر کی تہہ میں تو بستی نہیں ہیں'' میں راشد جو کہنا چاہتے ہیں اس کا ایک پہلو تو یہ کہ وہ معنی جو لفظ کی Opacity سے پیدا ہوتا ہے وہ متن میں نہیں ہوتا۔ یہ خیال درست نہیں اور راشد یہ کہنا بھی نہیں چاہتے، ورنہ وہ نظم کے آغاز میں ''ڈبیا میں کتنے معانی کی صبحیں'' نہ کہتے۔ دراصل راشد یہاں منشائے مصنف کی بات کر رہے ہیں کہ تخلیق کار جب کسی متن کو تشکیل دیتا ہے تو اس کے نزدیک اس متن/تخلیق کے کچھ اپنے مفاہیم ہوتے ہیں جو ظاہر ہے اس مفہوم سے بالکل مختلف ہو سکتے ہیں جو لفظ کی گرہی، ابہام یا ارتباط کی نئی صورتوں سے ظہور کرتا ہے۔ تخلیق کار کی مشکل یہ ہے کہ لاکھ کوششوں کے باوجود وہ لفظوں کے گرد موجود ''رات کے لاریب پہرے'' کو ہٹا نہیں سکتا۔ تخلیقی متن کے ذریعے اپنے قاری سے وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے ٹھیک اسی طرح اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ اس لیے کہ لفظوں کے ابہام/ ارتباط کی نئی صورتیں نئے معانی کو جنم دیتی ہیں جس سے معنی مقصود پوشیدہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح دیکھیں کہ ''لفظوں کی راتوں کا پہرا'' سے راشد نے تقریباً وہی بات کہی ہے جو زبان کے سلسلے میں اب مابعد جدید مفکرین کہہ رہے ہیں۔

نظم کے آخری حصے میں راشد نے مفہوم/ مقصود کے ابلاغ کی مشکلات کے تعلق سے اپنی فکرمندی کا اظہار کیا ہے۔ یہاں محض فکرمندی یا تخلیقی زبان کی ترسیلی قوت کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اس میں ایک

فن کار کا درد بھی موجود ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ اس کی تخلیق میں پوشیدہ معانی، جو اُس کے پڑھنے والوں تک نہیں پہنچ سکے یا پہنچے بھی تو ان گمراہ کن صورتوں میں جس سے اُس کے جذبے وارادے کو کوئی تعلق نہ تھا۔ اپنی ''پاکیزہ'' صحیح شکل میں اُن تک رسائی پائیں۔

بہت سوچتا ہوں
کبھی یہ معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں
رہائی کی اُمید میں
اپنے غواص جادوگروں کی
صدائیں سنیں گی؟

راشد کی شاعری میں ان کے ناقدین کے ذریعے جنسیت مشکل پسندی اور ہیئت پرستی کے جو عناصر تلاش کیے گئے اور انھیں ان کی فکری شاعری کے برعکس جس قدر مشتہر کیا گیا وہ راشد جیسے سماجی اور بشری نصب العین والے شاعر کے لیے یقیناً تکلیف دہ تھا۔ ایک زمانے تک ہماری تنقید راشد اور میراجی کو جنسیت اور فحاشی کا مبلغ کہتی رہی اور اس کے لیے ان کی تخلیقات سے ڈھونڈ ڈھونڈ کر بغیر کسی سیاق وسباق کے ایسی دلیلیں پیش کی گئیں جن سے ان کا جنس زدہ ہونا معتبر ہو سکے یا پھر ان کی تخلیقات کی متن سے ہٹ کر من مانی تعبیر کی گئی۔ راشد کو اس کا افسوس تھا اور رنج بھی جس کا اظہار انھوں نے ''لا = انسان'' کے مصاحبے میں کیا اور اس مجموعے کی ایک دو نظمیں (ابولہب کی شادی، نئی تمثیل) بھی اپنی شاعری کی نوعیت اور لوگوں کے ردِّ عمل کے حوالے سے کہیں، جس میں انھوں نے اپنی شاعری کے مفہوم کو مریم اور حوا جیسا پاکیزہ اور معصوم قرار دیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نظم میں بھی وہ ''معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں'' سے اپنے مذکورہ خیال پر اصرار کر رہے ہیں۔

راشد کی اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے حسن عسکری نے اس کی امیجری، استعاروں اور دیومالائی عناصر کی نشان دہی بجا کی ہے۔ انھیں اس کا اعتراف ہے کہ راشد ''سمندر'' کے دیومالائی قوت وکردار سے اچھی طرح واقف ہیں۔[1] نظم کے سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ:

''ن۔م۔راشد کی نظم...... سطحیت کے بارے میں غور کرنے کا موقع عطا کرتی ہے۔''[2]

---

[1] شعر وحکمت۔ن۔م۔راشد نمبر۔ص:۲۵۲

[2] ایضاً۔ص:۲۵۱

یہ سطحیت ان کے نزدیک ''اس اطمینان کا نام ہے جو بڑی اور گہری باتوں کے کہنے اور سننے سے حاصل ہو۔''[1] اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس نظم میں کوئی بڑی اور گہری بات موجود ہے۔ لیکن عسکری صاحب کی ساری تجزیاتی کاوش کے باوجود یہ نظم بے تعبیر رہتی ہے جس کا اعتراف انھیں خود بھی ہے۔ البتہ انھوں نے نظم کے بنیادی محرک اور مرکزی نقطے کو ضرور دریافت کر لیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اس ساری گفتگو سے اب تک یہ بات نہیں کھلی کہ آخر نظم کیا کہنا چاہتی ہے۔ اگر کوئی اس نظم میں معانی اور الفاظ کی ابدی جدلیات کا عکس دیکھتا ہے تو اسے یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے کہ نظم اس سلسلے میں غیر جانب دار ہے۔ پتہ نہیں چلتا کہ شاعر لفظوں کی راتوں کا محافظ ہے یا معانی کی صبح کا اور یہ بات تو واضح ہے کہ نظم کا مواد یہی راتیں ہیں۔''[2]

راشد کی نظموں میں ''سفر نامہ'' تخلیقی سطح پر کسی واقعہ کی باز آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ نظم کی بنیاد آدم کے جنت سے زمین کی طرف سفر کے واقعے پر ہے۔ جس میں خدا کی خود پرستی، زمین کے لیے خلیفہ کی تلاش کا مسئلہ، دنیا اور مخلوقات کی پیدائش کی غرض و غایت، دنیاوی زندگی کے بارے میں آدم کی لاعلمی کا بیان قرآن و حدیث کے حوالے سے نظم ہوا ہے۔ البتہ سفر کے درمیان کی جزئیات اور نظم کا مرکزی خیال یا بنیادی نتیجہ جو اس سفر کے توسط سے راشد کہنا چاہتے ہیں وہ ان کی فن کارانہ تخلیقی قوت کا مظہر ہے۔

الوداعی تقریب میں خدا راوی کو بہ اصرار نور کے ناشتے پر بلاتا ہے، وہ سفر کی فکر اور عجلت میں ہے کہ جلد از جلد اپنی تیاری مکمل کرے اور زمین کے سفر پر روانہ ہو۔ اسے یہ خوف بھی ہے کہ کہیں اس ملاقات میں خدا کی وجہ سے اس کا جہاز نہ چھوٹ جائے۔

اسے ضد کہ نور کے ناشتے میں
شریک ہوں!
ہمیں خوف تھا سحر ازل
کہ وہ خود پرست نہ روک لے
ہمیں اپنی راہ دراز سے

---

[1] شعر و حکمت۔ ن۔م۔ راشد نمبر۔ ص: ۲۵۱

[2] ایضاً۔ ص: ۲۵۳

کہیں کامرانی نو کے عیش و سرور میں

ہمیں روک لے

نہ خلا کے پہلے جہاز سے

جو زمیں کی سمت رحیل تھا!

اس پورے بیان میں ایک طرح کی الجھن، بے چینی اور زمین کی طرف سفر کی شدید خواہش ہے۔ خدا اور بندے کے درمیان عظمت اور بندگی کے اعتبار سے جو دوری/فرق رہنا چاہیے راشد نے اسے قائم رکھنے کی پوری کوشش کی ہے اور وہ اس طرح کہ پوری نظم میں راوی کبھی خدا سے ہم کلام نہیں ہوا ہے۔ وہ سامع/ بندے کی حیثیت سے محض اس کی گفتگو، اس کے احکام اور مرضی کو سنتا رہا ہے۔ حالاں کہ اسے یہ خلش ہے کہ اسے خدا کی بات سننے کے سوا اپنی بات کہنے کا موقع نہیں ملا۔

تو تمام ناشتہ چپ رہے

وہ جو گفتگو کا دھنی تھا

آپ ہی گفتگو میں لگا رہا!

نظم کے اس حصے میں بھی خدا اور بندے کے درمیان کے فرق کو محسوس کیا جا سکتا ہے کہ راوی کو اپنے روک لیے جانے کا خوف ہے لیکن وہ خدا سے کچھ کہنے کی ہمت نہیں رکھتا۔

راشد نے خدا کو ''خود پرست'' کہا ہے چنانچہ آگے کے مصرعوں میں خدا کے مزاج اور آرزوؤں کے ذیل میں انھیں باتوں کا ذکر کیا ہے جس سے اُس کی خود پرستی نمایاں ہو سکے۔ ''خود پرست'' کی ترکیب راشد نے اس حدیث کے تناظر میں استعمال کی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ خدا نے جب خود کو/ اپنے حسن کو دیکھنا چاہا تو دنیا اور اہل دنیا کی تخلیق کی۔ اردو شاعری میں تصوف کے حوالے سے اس موضوع کو بکثرت باندھا گیا ہے۔

ہمیں یہ خبر تھی بیان و حرف کی خوُ سے

ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صوت گلو اسے

ہے ہر ایک شے سے عزیز تر۔

اس کے بعد راوی اپنی نامکمل تیاری کا بیان زندگی کے حوالے سے کرتا ہے کہ پاسپورٹ لینا ہے، ریزگاری کا انتظام کرنا ہے، سوٹ کیس بند کرنے ہیں، گویا ابھی بہت سی تیاریاں کرنی ہیں اور اسی میں خدا کا بلاوا کہ

''نور کے ناشتے میں شریک ہو۔'' بہرحال بادلِ ناخواستہ ناشتے میں شریک ہوا تو بجائے اس کے کہ صاحب سفر کی بات سنی جاتی، اُس سے اس کی تیاری کے متعلق پوچھا جاتا وہ ''خود پرست'' اپنے احکامات، آرزوؤں اور خواہشوں کی بات کرتا رہا۔

''مری آرزو ہے شجر حجر

مری راہ میں شب و روز

سجدہ گزار ہوں ——

مری آرزو ہے کہ خشک و تر

مری آرزو میں نزار ہوں ——

مری آرزو ہے کہ خیر و شر

مرے آستاں پہ نثار ہوں ——

مری آرزو —— مری آرزو ——''

آخری مصرعے ''مری آرزو۔ مری آرزو۔'' میں راوی کا خدا پر شوخی بھرا طنز ہے کہ وہ صرف اپنی بات کرتا رہا۔ اسی طرح ''اسے ضد کہ نور کے ناشتے میں شریک ہوں'' میں بھی ایک قسم کا طنز ہے کہ راوی کو اپنی تیاری ادھوری چھوڑ کر خدا کے ساتھ ناشتے میں شریک ہونا پڑا۔ حالاں کہ اس میں خدا اور بندے کے درمیان قربت اور تعلق کی نوعیت بھی ہے۔ راشد نے انسان کی اس حیثیت کو بندے سے زیادہ زمین پر خدا کے نائب/خلیفۃ اللہ کے طور پر پیش کیا ہے۔ بہرحال آدم کے سفر اور تیاری کے پس منظر میں راشد جو کہنا چاہتے ہیں وہ نظم کے آخری حصے میں آتا ہے۔

بڑی بھاگ دوڑ میں

ہم جہاز پکڑ سکے

اسی انتشار میں کتنی چیزیں

ہماری عرش پر رہ گئیں

وہ تمام عشق —— وہ حوصلے

وہ مسرتیں —— وہ تمام خواب

جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

راشداوران کے دور کا بنیادی مسئلہ انھیں چیزوں کی کمی ہے جسے وہ سمجھتے ہیں کہ انسان سفر کی عجلت میں آسمان پر ہی بھول آیا۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن لکھتے ہیں۔

> ''راشد کے دور اور شاید ہر دور کا المیہ یہ ہے کہ تخلیقی انسان غیر تخلیقی انسانوں اور رویوں کی زد میں رہتا ہے جس کی وجہ سے معاشرہ مجموعی طور پر بنجر پن کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس نظم میں راشد نے اس بنجر پن کی وجوہات تلاش کی ہیں۔......راشد بتانا چاہتے ہیں کہ انسان نے ہزاروں سالوں میں زمین پر جو زندگی بتائی ہے وہ عشق، حوصلے، مسرت اور خواب کے نہ ہونے سے غیر تخلیقی رہی۔ انسان کی بہیمانہ خصلت تبھی عود کر آتی ہے جب وہ عشق سے تہی ہوتا ہے اور کبھی کبھار وقوع پذیر ہونے والے تخلیقی عمل کے پس منظر میں فی الاصل یہی قوت کارفرما ہوتی ہے۔''[1]

مذہبی تلمیحات اور روایات کو تخلیقی طور پر استعمال کرنے کا رجحان راشد کی شاعری میں کثرت سے دکھائی دیتا ہے جس کے پس منظر میں وہ معاصر زندگی سے مربوط کوئی فکری/ انسانی مسئلہ پیش کرتے ہیں۔ اس کی واضح مثال ''خودکشی''، ''سباویراں'' اور ''اسرافیل کی موت'' ہیں۔ ان میں تلمیح اور روایت کو علامت/ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ ''سفرنامہ'' کی حیثیت اس طرح کی تلمیحی انداز کی نظموں سے مختلف ہے۔ اس میں تلمیح/ روایتی واقعے کی تخلیقِ نو تو ہوئی ہے لیکن اصل واقعہ کسی علامت/ استعارے میں نہیں ڈھلا ہے۔ راشد نے اس میں تلمیح کی تشکیل نو سے حوصلے، جذبے، عشق، مسرت، خواب، نمو اور تخلیق سے عاری زندگی کی شاعرانہ توجیہ دریافت کی ہے۔

نظم ''نیا ناچ'' کا بنیادی موضوع اور مسئلہ بھی یہی ہے کہ انسان بے آرزوئی اور بے ذوقی کا شکار ہو گیا ہے جس کے باعث صدیوں سے وہ تجسّس، خواہش، حوصلے، تجربے اور عمل کی باطنی قوت سے محروم ہے اور اس محرومی سے اس کا وجود دو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے۔ چنانچہ راشد خدا سے التجا کرتے ہیں کہ وہ انسان کو پھر سے وہی تجسّس، حوصلہ اور قوتِ عمل عطا کر دے جس کا آغاز آدم کے پہلے ''گناہ''، ''خوشۂ گندم'' کے توڑنے سے ہوا۔

میں کھڑا ہوں کئی صدیوں سے
کسی سوکھے ہوئے خوشۂ گندم کے تلے

---

[1] ن۔م۔ راشد: شخصیت اور فن۔ ص: ۹۴

(صبح جس کی سر آدم سے ہوئی)

اے خدا، اپنی سیہ آنکھوں کے سیلاب
سے دھو ڈال مجھے
کہ میں پھر سے آگے بڑھوں ——

اس گزارش اور التجا کے بعد راشد خدا سے جس طرح مخاطب اور ہم کلام ہوتے ہیں وہ ہمیں اقبالؔ کی یاد دلاتا ہے۔

اس سے پہلے کہ ترے گیسوؤں کی تاب
پہ جم جائے اساطیر کی گرد
اس سے پہلے کہ نگل جائے
تجھے اپنا ہی درد

ایک شعر ''گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر'' میں اقبال اپنے محبوب کو مشورہ دیتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو آرائش وزیبائش سے زیادہ جاندار اور پُرکشش بنائے اور اپنے جمال کی کشش سے لوگوں کے عقل وہوش کا شکار کرے اور اس پر حاوی ہو جائے۔ اس شعر میں اقبال کا محبوب خدا کی ذات ہے۔ اقبال نے یہ بات اس لیے کہی کہ ان کے زمانے میں نئے علوم کی روشنی اور منطق انسانی ذہن پر اپنا قبضہ جما چکی تھی چنانچہ سائنسی و سماجی روشنی کے نئے مینارے خدا کی ذات اور اس کی تجلّیوں/نشانیوں پر حاوی ہو رہے تھے۔ راشد بھی خدا سے یہی کہہ رہے ہیں مگر اپنے انداز اور سلیقے سے۔ نظم کی ابتدا میں خدا سے کی گئی التجا کو راشد بہ اصرار ایک بار پھر دوہراتے ہیں۔

''اے خدا، پھر سے انڈیل
میرے اس خالی پیالے میں
گناہوں کی شراب
تاکہ ایماں کی آنکھوں سے نہاں باغوں میں
انھیں لوگوں کے شگوفوں کا وہ غوغا اُبھرے
انھیں ریحانوں کی خوشبوؤں کا بلوا پھوٹے

ابتدا جس کی کبھی

بسترِ آدم سے ہوئی!

راشد نے یہ نظم ''گناہِ آدم'' کے تلمیحی حوالوں سے علامتی و استعاراتی اسلوب میں تعمیر کی ہے۔ چنانچہ اس میں ''خوشۂ گندم''، ''سیہ آنکھوں کے سیلاب''، ''گیسوؤں کی تاب''، ''خالی پیالے میں گناہوں کی شراب''، ''ایمان کی آنکھوں سے نہاں باغ''، ''ہاتھوں کی دارائی'' کے خاص استعاراتی معنی ہیں۔

راشد نے اس میں ''گناہ'' کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اسے وہ تجسّس، خواہش، حوصلہ اور عمل کا محرک اصلی قرار دیتے ہیں اور ''گناہ'' کے انھیں عناصر پر وہ تلاش، دریافت، تعمیر، تخلیق اور ایجاد کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یعنی زندگی کی ساری حرکت اور حرارت، ساری تگ ودَو اسی شے سے ہے۔ راوی جب اپنے خالی پیالے میں گناہوں کی شراب مانگتا ہے تو یہ فی الاصل انسان کے خالی اور ویران دل کو آرزو، خواہش اور حوصلے/ جرأت مندی کی صفات سے پُر کرنے کی طلب ہے تاکہ زندگی جو تخلیقی بنجر پن کا شکار ہو چکی ہے، اس میں پھر سے نمو اور شادابی آجائے۔

راشد نے ''گناہ'' کو ''ایمان'' پر فوقیت دی ہے اس لیے کہ ''ایمان'' ذات/ شے کی حقیقت کو تجربے کی مدد سے سمجھنے اور قبول کرنے کا طریقہ نہیں یہ نقطہ ''تاکہ ایمان کی آنکھوں سے نہاں باغوں میں/ انھیں لوگوں کے شگوفوں کا وہ غوغا اُبھرے'' میں موجود ہے۔

''ایمان'' دراصل یقین کی وہ حالت ہے جہاں بلا کسی حجت، تجربے اور مشاہدے کے ہم چیزوں کو تسلیم کر لیتے ہیں۔ لیکن بعض مذہبی اور مابعد الطبیعاتی تصورات سے قطع نظر اپنے یقین اور مفروضے پر ہم کسی شے کی حقیقت دریافت نہیں کر سکتے جب تک کہ اسے تجربے میں نہ لائیں۔ آدم کو ''خوشۂ گندم'' کی حقیقت کا علم ''ایمان'' کے پردے میں نہیں بلکہ ''گناہ'' کے بخشے ہوئے تجسّس، حوصلے اور تجربے سے ہوا۔ کتابِ مقدس کی رو سے دیکھیں تو انسان کو ملی عقل و شعور کی عظیم دولت آدم کے پہلے گناہ کا ہی نتیجہ ہے۔

دنیا میں انسانی زندگی کی توسیع کو راشد ''سہوِ آدم/ جرمِ گندم'' کی پاداش کی بجائے آدم کی قوتِ عمل اور حوصلے سے وابستہ کرتے ہیں۔ موجودہ انسان کی زندگی سے یہ دونوں چیزیں رخصت ہو چکی ہیں۔ زمانہ ایک بار پھر انسان کے اسی حوصلے کا منتظر اور فریادی ہے۔

اور مرے ہاتھوں کی گہرائی سے

پھر مہ و سال کی فریاد سنائی دی ہے

یہی فریاد سنی تھی

کہ انھیں ہاتھوں کی دارائی سے

میں نے الفاظ کی —— احباب کی ——

اک بزم سجا ڈالی تھی

جو بہت بڑھتی گئی —— بڑھتی گئی ——

بڑھتی چلی جائے گی ——

انسان کی خارجی اور داخلی زندگی کو بے آہنگ اور منقسم دکھانے کے لیے راشد نے ''لفظ و معنی'' کا استعارہ استعمال کیا ہے، جس میں وہ ایک مہمل لفظ/تحریر سے زیادہ کچھ نہیں۔ انسانی وجود کی طرف اشارہ کرنے کے لیے یہ کوئی نئی علامت/ استعارہ نہیں ہے۔ غالب اپنے دیوان کے پہلے شعر میں ہی انسان/ کائنات کو ''نقش/تحریر'' کہتے ہیں۔

نظم کے اس حصے میں اگرچہ بنیادی خیال انسانوں کی تخلیق اور افزائش سے متعلق ہے لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ الفاظ یعنی تحریر/متن بالواسطہ ہاتھ کی قوت و دارائی سے قائم ہوتا ہے اس لیے کہ بہر حال ہاتھ کی مدد کے بغیر ہم کوئی تحریر یا متن نہیں بنا سکتے۔

راشد انسان کے شکستہ وجود کو مربوط و مکمل دیکھنا چاہتے ہیں جو انسان کی جسمانی اور روحانی زندگی میں ہم آہنگی سے پیدا ہوگا۔ عہد حاضر کا انسان ریاکار، خود غرض اور مادّہ پرست ہو گیا ہے، اس نے عشق اور جذبے کی زبان بھلا دی ہے۔ ''لفظ و معنی'' کے ربط کے لیے راشد سمجھتے ہیں کہ انسانی معاشرہ کو خدا یا تصورِ خدا کی ضرورت ہے اس لیے کہ سائنسی اور مشینی ترقیات کے ذریعے اپنے آپ کو مادّی زندگی میں خود مختار کر لینے اور خدا کو دنیاوی اعمال سے باہر کر انسان نے اپنی جذباتی اور داخلی قوتوں کو موت کے گھاٹ اُتار دیا ہے۔ چنانچہ انسانی قدروں کی کیسی پامالی ہو جائے نہ اس کی آنکھ میں پانی آتا ہے اور نہ ہی اس کی روح بے چین ہوتی ہے۔ انسان (لفظ) کی اس بے حسی اور مہملیت نے زندگی سے تخلیقی قوت چھین لی ہے۔ چنانچہ راشد سوچتے ہیں کہ انتشار، شکستِ ذات، بے ترتیبی اور بدنظمی کی صورت حال تبھی دور ہو سکتی ہے اور انسان میں

''گناہ'' کی قوت تبھی آسکتی ہے جب خدا پھر سے انسانی زندگی میں لوٹ آئے۔

اے خدا، تو بھی ذرا

اپنے گلِ ولا سے اٹے جوتے اتار

اور اس بزم میں آ

تا کہ الفاظ —— یہ احباب ——

جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں

پھر ترے پاؤں کی ہر تاپ کے ساتھ——

اپنے مہجور معانی سے بغل گیر

نیا ناچ رچائیں ——

نیا ناچ رچائیں!

یعنی انسانیت اسی وقت اپنا جشن منا سکتی ہے جب خدا بھی اس کے درمیان ہو۔

''نئے گناہوں کے خوشے'' میں راشد کو اس بات کا رنج اور تکلیف ہے کہ انسان اپنی داخلی زندگی میں بے حس و بے جان ہو چکا ہے اور اسی کے سبب وہ درد و غم کا شکار ہے۔ انھوں نے نظم کے کرداروں کے ذریعہ سوال و جواب کی شکل میں انسان اور معاشرے کی اس حالت کی اصل وجوہ دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ موجودہ معاشرے کی بے حسی کو نمایاں کرنے کے لیے راشد نے ''درخت'' کے ذی حیات پیکر کو ''بلّور'' جیسی ایک بے روح شے میں تبدیل کر پیش کیا ہے۔

ندی کنارے درخت

بلّور بن چکے ہیں

درخت بلّور کی صلیبیں

لہو میں لتھڑے ہوئے رمانوں

میں گڑ گئی ہیں!

انسانی معاشرہ جو درخت سے بلّور بن گیا ہے اس کی افسوں زدگی، بے خبری، احساس و ادراک کی موت، شوق و تجسّس کے خاتمے اور مستقبل کے خواب سے محرومی کی صورتوں کو نظم کے راوی نے زندگی کے مختلف پہلو

کی چھوٹی چھوٹی جزئیات میں انسانوں کی عدم دلچسپی کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ مثلاً راوی دوسرے کردار سے پوچھتا ہے۔

کہو، یہ سچ ہے
کہ اب بھی بارش میں ان کے آنسو
سکوت بن کر پکارتے ہیں؟
نکلتے سورج کو دیکھتے ہی
یہ ستر اپنا، عیوب اپنے سنوارتے ہیں؟

دوسرا کردار جواب دیتا ہے۔

نہیں —
روایت کی لوریوں نے
کلام کی روشنی کو ان پر
ملا دیا ہے!

اس طرح راوی اپنے سوالوں کے پس منظر میں موجودہ انسان کی بے حسی اور اپنی واقعی صورت حال سے اس کی بے خبری کو نمایاں کرتا ہے تو دوسرے کردار کے جواب کی صورت میں وہ اسباب بھی سامنے آجاتے ہیں جو انسانوں کی اس حالت کے ذمہ دار ہیں۔ روایت اور تقلید نے شعور وتمیز یا وجود کی اس روشنی کو سلب کر لیا ہے جو افراد پر اس کی حقیقی صورت حال کو نمایاں کر سکتے ہیں۔

زیادہ تشویش ناک بات یہ ہے کہ جنھیں معاشرے کے پیغامبر/رسول کی حیثیت سے دیکھا گیا اور جو اپنی بصیرت، فکر وخیال کی تازگی کی وجہ سے انسانی فکر میں تبدیلی کے موجب ہو سکتے ہیں یعنی فلسفی، مفکر، شاعر، ادیب وہ اب کسی نئے خواب کی بشارت نہیں دیتے۔ سب اپنے ہی خواب وخیال میں گم ہیں۔ گویا ان کے خواب اور خیالات اپنی ذات تک محدود ہیں، یہ اجتماعی زندگی کی تبدیلی وترقی کی فکر نہیں کرتے۔

کہو، یہ سچ ہے
ابھی پرندے رسول بن کر

دلوں پر ان کے

اک آنے والے وصال کے خواب اُتارتے ہیں؟

خیال جو دور دور سے وہ سمیٹ لائے

تمام ان پر نثار تے ہیں؟

نہیں ــــــ

پرندوں کے ــــــ ان رسولوں کے ــــــ

خواب اپنے،

خیال اپنے،

غضب کے ٹھنڈے الاؤ میں جان

دے چکے ہیں!

راشد نے ''پرندے/رسول'' سے شاعر، مفکر اور فلسفی ہی مراد لیے ہیں۔ اقبالؔ کے کلام میں بھی یہ استعارہ موجود ہے۔

نغمۂ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو

اس دم نیم سوز کو طائرک بہار کر

البتہ یہاں شاعر/مفکر ''دم نیم سوز'' کے کنایے میں موجود ہے جو ''طائرک بہار'' ہے۔

آخر میں راوی اُمید اور دعا کرتا ہے کہ معاشرے کو خواہش، آرزو اور خواب کی دولت مل جائے کہ اسی سے جذبۂ تخلیق اور شوق وصال ہے، اسی سے نئی زندگی ہے۔ راوی اب کسی قائد/رہبر کا انتظار نہیں کرتا، وہ جانتا ہے کہ زندگی کی حرکت انسان کے دل میں پیدا ہونے والی خواہش سے ہے، سو وہ تمام جسموں کے لیے اسی کی طلب کرتا ہے۔

تو شاید ایسا بھی ہو کسی دن ــــــ

کہ ہر نئے راہ رو سے پہلے

نئی طلب کے فشار ان کے

سمور جسموں کو چاک کر دیں!

تو شاید ایسا بھی ہو کسی دن ——
نئے گناہوں کے تازہ خوشوں
سے کھیتوں کے مشام بھر دیں
وہ خوشے جن سے تمام چہرے
طلوع ہوتے ہیں
ہر تہجد کی لو سے پہلے
وہ خوشے جن سے تمام بوسے
نسیم کی دلنوازیِ نو سے پہلے!

نظم ''نیا آدمی'' میں راشد نئے آدمی کے نزول اور اس کے آنے کی خوش خبری دیتے ہیں۔ یہ آدمی روایت پرستوں کی بے یقینی اور بے آرزوئی کے مقابلے میں آرزو اور خواہش کی دولت رکھتا ہے اور بڑی بات یہ ہے کہ اس نے اپنا اظہار ادب میں بھی کیا ہے۔

نئے آدمی کی بنیادی شناخت یہ ہے کہ وہ جوش، تمنا اور آرزو سے معمور ہے۔ ظاہر ہے ایک روایتی، قدامت پرست معاشرے کے لیے ایسے لوگ گوارا نہیں ہوتے۔ نئے آدمی کی آرزو، اس کے خواب معاشرے کے مروجہ نظامِ فکر کو تبدیل کرنا چاہتے ہیں۔ مگر جیسا کہ روایت رہی ہے معاشرے کے خیالات ایسے لوگوں کی فکر اور بصیرت سے ٹکراتے ہیں۔ چنانچہ لوگ ایسے افراد کو پاگل/ مجنوں سمجھتے ہیں اور ان پر تنقیدی کرتے اور ان کے سامنے طرح طرح کی مشکلیں پیدا کرتے ہیں، لیکن انھیں کیا معلوم کہ مشکلات اور دقتیں ان کی تمنا کے سرور کو اور بڑھا دیتی ہیں۔ مثلاً:

نوا اور سازِ طرب ——
یہ سازِ طرب میں نوائے تمنا
نوائے تمنا پہ کوچے کے لڑکوں کے پتھر
یہ پتھر کی بارش پہ سازِ طرب کا سرور

راشد کا خیال ہے کہ ناتواں اور کمزور دل جو حوصلہ، جرأت، آرزو اور امید سے خالی ہیں انھیں توانائی، حوصلہ، خواب اور تمنا کی دولت ''نئی آگ'' سے ملے گی اور اسی سے زندگی پھر سے مسرت انگیز ہو سکتی ہے۔

چنانچہ راوی اس بات سے خوش ہے کہ نئے آدمی کے ساتھ تمناؤں اور خواہشوں کی نئی آگ روشن ہوئی ہے، لیکن ایک فکرمندی یہ ہے کہ روایتی معاشرہ نئے خواب، نئی طرز زندگی، جدید فکر، آرزوؤں اور تمناؤں کی نئی دنیا کو قبول نہیں کرتا۔ ایسے بہت کم لوگ ہوتے ہیں جو ''نئی آگ'' / نئے خواب کے معنی و مقصد کو سمجھ سکیں۔ یہ ایک مایوس کن صورت حال ہے کہ راوی اپنی بصیرت کی نگاہوں سے معاشرے کی نجات جن چیزوں میں دیکھ رہا ہے، معاشرہ اس سے بیزار/نفریں ہے۔

نئی آگ، دل

دل ناتواں کی نئی آگ سب کا سرور
نئی آگ سب سے مقدس ہمیں
ہم اس آگ کو کس کی آنکھوں کے معبد
پہ جا کر چڑھائیں؟
نئی آگ کے کس کو معنی سمجھائیں؟
نئی آگ ہر چشم و لب کا سرور
نئی آگ سب کا سرور

نئے آدمی کے خواب اور تمنا کے مقابلے میں روایت اور روایت پرست ہیں۔ راشد روایت کو ''جنازے'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ یعنی روایت تخلیق، نمو، ترقی اور احساس وادراک کی صلاحیت سے خالی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ نئے آدمی کے آتے ہی روایت کا جنازہ نکل گیا، وہ بالکل بیکار اور بے معنی ہوگئی، لیکن اس جنازے سے ایسے لوگ وابستہ ہیں جو خود بھی بیکار ہیں اور جن کا زندگی کے ساتھ کوئی گہرا ربط اور عملی تعلق نہیں ہے۔

نئے آدمی کا ظہور ہو چکا مگر جب وہ دنیا کے منظر پر نہیں اُبھرا تھا تو تجربہ کار قدامت پرستوں نے اس خطرے کا احساس کر لیا اور پھر وہ اس کے خلاف ایسی شدت سے مخالفت کی آواز بلند کرنے لگے کہ دور دور تک ان کی آواز سنائی دیتی تھی۔ دراصل ان کی مخالفت بالکل اسی طرح رسمی تھی جیسی کہ ہر پیغمبر/ مجتہد کے ساتھ کی جاتی رہی ہے کہ جب وہ زندگی کا نیا تصور اور نیا خواب دیتا ہے تو آہستہ آہستہ لوگ اس کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور پھر اجتماعی طور پر پورے معاشرہ میں تبدیلی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ روایت پرست اس

خوف سے کہ نئی فکر/ نیا خواب ان کی قدروں اور ان کے وجود کے لیے خطرہ ہے، اس کے خلاف مزاحمت شروع کر دیتے ہیں اور اس میں نئے پرانے سارے قدامت پرست یا ''بھیڑیے'' شامل ہیں ۔

نئے آدمی کی اس آمد سے پہلے
مہینوں کے بھوکے کئی بھیڑیوں کی فغاں
(زمانے کی بارش میں بھیگے ہوئے بھیڑیے!)
نئے لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی یک دلی
اور اس پر پرانے نئے بھیڑیوں کی فغاں
فغاں کا غضب اور غضب کا سرور!

بہر حال خواب، آرزو، جدت، قدامت پرستی سے متصادم رہتی ہے۔ راوی کو اس کا افسوس تو ہے لیکن اس پر نئے آدمی کی آمد کی خوشی زیادہ غالب ہے۔ چنانچہ آخر میں وہ نئے انسان کے امتیازات اور اس کی قوت کا ذکر کرتا ہے۔ سب سے اہم یہ ہے کہ نئے آدمی میں حوصلہ اور ہمت کے ساتھ فکر اور بصیرت بھی ہے۔ اس لیے اس کے گمان/تصور جن کی کہ واضح صورت نہیں ہوتی، اس کے یہاں یقینی اور واضح ہیں۔ پھر اس کے تصورات اور خیالات کی کوئی حد نہیں، وہ مسلسل غور و فکر میں رہتا ہے، اسے ادب کے تخلیق کی خواہش ہے۔ چنانچہ وہ نیا ادب تخلیق کر رہا ہے۔ اس میں اس کی فکر، دانش مندی، آرزو اور خواہش کی گرمی موجود ہے ۔

نئے آدمی کے گماں بھی یقیں
گماں جن کا پایاں نہیں ——
گمانوں میں دانش
برہنہ درختوں میں بادِ نسیم
برہنہ درختوں کے دل چیرتی ——
نئے آدمی کا ادب
اور نئے آدمی کو ادب کا سرور

''دوئی کی آبنا'' میں راشد نے موجودہ زندگی میں ''عشق'' سے وابستہ منفی اور غیر تخلیقی تصورات کی نفی کی ہے۔ وہ انسان کی پیدائش کے اس جدید تصور کی تردید کرتے ہیں جس کے مطابق انسان ''حادثے/نصیب''

کی پیداوار ہے۔ دراصل دونوں ہی چیزوں یعنی عشق اور انسان کی تخلیق سے متعلق رائج سائنسی تصورات نے انسان کی ذات کو شکستگی سے دوچار کیا ہے اور راوی اپنی کوششوں سے اس دوئی کو پھر سے جسم وروح کی وحدت میں تبدیل کرتا ہے۔

راشد کے نزدیک ''عشق'' کی حیثیت روح کی ہے۔ وہ اسے افراد کی وجودی ترقی اور مادی زندگی کی دوسری تمام شکلوں کی ترقی کا محرک سمجھتے ہیں مگر غیر تخلیقی رویوں نے اس کے گرد ایسے تصورات اکٹھا کردیے کہ عام طور پر معاشرہ اسے زندگی کی ایک منفی قدر تصور کرنے لگا۔ ''عشق'' کیا نہیں ہے، اسے راشد یوں بیان کرتے ہیں۔

وہ عشق جس کی عمر
آدمی سے بھی طویل تر
وہ محض اشتہا نہیں
وہ محض کھیل بھی نہیں
وہ آب و نان کا رکا ہوا سوال بھی نہیں
وہ اپنے ہی وجود کا حسد نہیں
جو موت نے بچھا رکھا ہو ایسا
ناگزیر جال بھی نہیں

اس میں عشق کے متعلق فکر کی منفی جہت صاف نمایاں ہے۔ یعنی لوگ عشق کو ایک کمزور، وقتی جذبہ سمجھتے ہیں۔ راشد اس جذبہ کو آدمی کی عمر سے طویل تر بناتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ اس آخری مجموعے میں راشد نے اکثر قرآن وحدیث کے حوالوں سے تخلیقی انداز میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ مذکورہ مصرعہ ''آدمی کی عمر سے بھی طویل تر'' میں وہ اس نکتے کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں کہ ''عشق'' کا جذبہ انسان/آدم کی پیدائش کے ساتھ وجود میں نہیں آیا بلکہ یہ اس کے پہلے سے موجود ہے۔ تصوف کے مطابق خدا کو اپنے جمال اور اپنی ذات سے بے پناہ عشق ہے۔ نظم ''سفرنامہ'' میں راشد اس جانب اشارہ کرچکے ہیں۔

ہمیں یہ خبر تھی کہ بیان وحرف کی خُو اُسے
ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صفت گلو اسے
ہے ہر ایک شے سے عزیز تر

چنانچہ اس نے اپنی ذات کے عشق میں دنیا کی تخلیق کی تا کہ اپنے حسن و جمال اور صفات کو دیکھے۔ اس واقعہ سے دو نتیجے برآمد ہوتے ہیں۔ پہلا یہ کہ ''عشق'' ایک تخلیقی جذبہ ہے جس کی بنیاد جمالیاتی عناصر پر ہے، اور دوسرے یہ کہ اس سے ذات/ وجود کی توسیع ہوتی ہے تحدید نہیں۔ یہ کسی بھی طرح انسانی ذات کے ارتقا میں مزاحم نہیں ہے۔ ع وہ اپنے ہی وجود کا حسد نہیں۔ اس لیے عشق محض ہوس پرستی، لہولعب، آب و نان اور پیٹ کے چکروں میں کی جانے والی کوشش کا نام نہیں ہے۔

سائنس نے انسان کی پیدائش کو ''حادثہ'' کہہ کر اس کی حیثیت اور عظمت پر حملہ کیا اس سے وہ بنیادی قدریں بھی ٹوٹیں جس سے مذہبی اور معاشرتی اعتبار سے انسان ایک دوسرے سے متعلق تھا۔ جب انسان نے خود کو سبب اور نتیجہ کی پیداوار سمجھا اور کسی بڑی طاقت کے سامنے اپنے اعمال کی جواب دہی کا تصور اس کے ذہن میں باقی نہیں رہا تو اس نے اپنی ذات کی تخلیقی توسیع کی بجائے اس کی تخریبی صلاحیتوں کو ترقی دی۔ چنانچہ انسانی زندگی سے جذبے کی حرارت ختم ہوتی گئی اور اس نے مادی آسائش کی چیزوں کو جذبہ واحساس کی زندگی پر فوقیت دینی شروع کر دی، جس سے فرد کی ذات اور انسانی زندگی میں تخلیقی بنجر پن پھیلتا گیا۔

راشد اس تصور کی سخت تردید کرتے ہیں کہ انسان کی تخلیق ''حادثہ/نصیب'' سے ہوئی۔ قرآنی اور مذہبی حوالوں کے پس منظر میں وہ آدم کی تخلیق کو ایک منصوبہ بند عمل تسلیم کرتے ہیں ۔

یہ ہم،

جو حادثے کے لائے وگل سے یا

نصیب کے غبار سے نہیں اُٹھے

ازل کے حافظے کے درد سے اٹھے

جو ہوش کے شگاف سے ـــــ

جو استوائے جسم و روح سے اُٹھے ـــــ

انسان اور کائنات کی پیدائش خدا کے ارادے اور خواہش کا نتیجہ ہے۔ اس نے چاہا کہ ہو جائے پس کائنات وجود میں آ گئی۔ انسان کی تخلیق دو مرحلے میں ہوئی، پہلے آب وگل سے اس کا جسم بنایا گیا پھر اس میں روح ڈالی گئی۔ یعنی انسان کی تکمیل جسم و روح کی ہم آہنگی اور ارتباط سے ہوئی۔ راشد کی معاصر زندگی کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ اس سے وہ عشق غائب ہو گیا ہے جو تخلیق، نمو اور توسیع کی قوت رکھتا ہے اور

جس کی حیثیت روح کی ہے۔ چنانچہ موجودہ انسان محض ''جسم'' ہوکر رہ گیا ہے جسے نظم کا راوی جسم و روح کے مرکب سے دوبارہ انسانی وحدت دینا چاہتا ہے اور اس میں وہ کامیاب ہے جس کا اظہار وہ نظم کی ابتدا اور درمیان میں کرتا ہے۔

ہمیں ہیں وہ کہ جن کی اک نگاہ سے

صدا دوئی کی آبنا کے آر پار اُتر گئی

—— اور اس صدا سے ایک ایسا مرحلہ برس پڑا

جو بے نیاز بعد تھا

جو مشرق وجود تھا

وہ مرحلہ برس پڑا!

راوی اپنی توجہ اور کوشش سے اس فرق کو ختم کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جس نے وجود کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ اس فرق کے ختم ہوتے ہی اس کے سامنے ایسا مرحلہ/ معاشرہ آیا جو ذات کے اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل تھا اور جہاں سے ''وجود'' جسم و روح کی وحدت کے ساتھ طلوع ہوتا تھا۔

یہاں پر راشد فن کار/ شاعر کو خدا کے بعد ''خالق ثانی'' کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں اور اس میں فنی لحاظ سے یہ التزام رکھا ہے کہ جس طرح خدا کی آواز/ لفظ ''کُن'' سے ایک وقفے/ لمحے میں، نہایت سرعت اور تیزی سے دنیا کی تخلیق کا احساس پیدا ہوتا ہے، ویسی ہی تیزی اور کم وقت میں انسان کے شکستہ اور منقسم وجود کے پھر سے ہم آہنگ اور مکمل ہونے کا احساس، راوی کی ''اک نگاہ'' سے ہوتا ہے۔ یعنی صرف نگاہ اٹھانے کی دیر تھی کہ اس کی نگاہ ہی کارساز ہے۔

لیکن یہ ماضی کی بات تھی کہ انسان کی دوئی ختم ہوگئی تھی اور وہ پورے وجود کے ساتھ نمودار ہوا تھا، راوی کی آواز سے، وجود سے بے خبر لوگ جاگ اٹھے تھے اور اس سمت چل دیے جدھر سے مکمل وجود کی آواز سنائی دے رہی تھی۔ جہاں سے جسم و روح کے ارتباط کے ساتھ کامل وجود طلوع ہوتا ہے۔ وقت نے ایک بار پھر ایسے کم التفات لوگوں کو جنم دیا جن کے نزدیک کسری اور نامکمل وجود کوئی مسئلہ نہیں رہا۔

ہماری ایک جرأت نگاہ سے

تمام لوگ جاگ اٹھے

صدا کی شمع ہاتھ میں لیے ہوئے
دوئی کی آبنا کے آر پار ڈھونڈنے لگے
اسی طلوع کی خبر
جو وقت کی نئی کرن کے پھوٹتے ہی
ساحل نمود پر
کم التفات انگلیوں کے درمیاں پھسل گیا!

آج ایک بار پھر ''صدا'' پکار رہی ہے اور وجود کے طلوع کی بشارت دے رہی ہے۔

صدا پکارتی ہے پھر
وہی طلوع جس کو رو چکے تھے تم
ابھی ابھی
دوئی کی آبنا کے ساحلوں کی مرگ ریت پر
جھلک اٹھا!

''گماں کا ممکن''، راشد کی قدرے طویل اور اہم نظم ہے۔ اس کا بنیادی موضوع یہ ہے کہ وقت کی دو سطح ہوتی ہے اور اس کے ساتھ انسان کی دو قسمیں: انسان کی یہ درجہ بندی وقت کی کسی ایک سطح کے ساتھ اس کی نسبت کی بنیاد پر طے ہوتی ہے۔ وقت کی ایک سطح ''افقی'' ہے اور ایک ''عمودی''۔ افقی سطح، زندگی گزارنے کا وہ عام طریقہ ہے جس پر ہزاروں کروڑوں انسانوں کا ہجوم چل رہا ہے۔ یہ وقت اور انسانوں کی غیر تخلیقی سطح ہے اور ان کا انجام بالکل متعین ہے۔ عمودی سطح، عام زندگی اور عام انسانوں سے مختلف تخلیقی ارتقا اور امکانات کی دریافت کا راستہ ہے اور اس سے وابستہ لوگ صحیح معنوں میں کامیاب ہیں۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

کریم سورج،
جو ٹھنڈے پتھر کو اپنی گولائی
دے رہا ہے۔
جو اپنی ہمواری دے رہا ہے ——

جو بہتے پانی کو اپنی دریا دلی کی

سرشاری دے رہا ہے

—— وہی مجھے جانتا نہیں

مگر مجھی کو یہ وہم شاید

کہ آپ اپنا ثبوت اپنا جواب ہوں میں!

''سورج'' جو ایک کریم ہستی ہے، ٹھوس اور سیال دونوں طرح کی چیزوں کو اپنی صفات سے متصف کر رہا ہے مگر راوی کو یہ نہیں جانتا۔ راوی کو اس کا غم بھی نہیں کہ سورج اسے پہچانے۔ دراصل وہ اپنے وجود کو کافی بالذات سمجھتا ہے اور خیال کرتا ہے کہ اس کی ذات میں ہی اس کے ہونے کی دلیل موجود ہے۔ لیکن ''سورج'' راوی کو کیوں نہیں پہچانتا اس کے بارے میں وہ جو وجہ بیان کرتا ہے وہی نظم کی تعمیر کا مرکزی نکتہ ہے۔

مجھے وہ پہچانتا نہیں ہے

کہ میری دھیمی صدا

زمانے کی جھیل کے دوسرے کنارے

سے آ رہی ہے

یعنی راوی زمانے کی جھیل کے جس کنارے پر ہے وہاں سے ''سورج'' کی ذات بہت دور ہے، سورج کسی دوسرے کنارے پر ہے چنانچہ راوی کی آواز اس تک نہیں پہنچ رہی ہے اور اگر اس تک پہنچ بھی رہی ہے تو اتنی دھیمی ہے کہ پہچانی نہیں جا رہی ہے۔

اس کے بعد راشد جھیل کے ساتھ چلنے والوں اور ان کی کامیابی و ناکامی کا حال بیان کرتے ہیں۔

یہ جھیل وہ ہے کہ جس کے اوپر

ہزاروں انسان

افق کے متوازی چل رہے ہیں

افق کے متوازی چلنے والوں کو پار لاتی ہیں

وقت لہریں ——

جنھیں تمنا، مگر، سماوی خرام کی ہو
انھی کو پاتال زمزموں کی صدا سناتی ہیں
وقت لہریں
انھیں ڈبوتی ہیں وقت لہریں!

راشد بتاتے ہیں کہ وقت کی جھیل پر چلنے والے انسان دو طرح کے ہیں یا ہوتے ہیں۔ انسانی گروہ کا بڑا قافلہ ''افق کے متوازی'' یعنی وقت کے ساتھ چلنے والوں کا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اپنی زندگی کا مقصد، خواہش اور اپنی جدوجہد میں کسی انفرادیت کے حامل نہیں ہوتے۔ یہ زمانہ ساز اور ابن الوقت ہیں کہ زمانے کے مطابق چلتے ہیں۔

راشد کی یہ فکر وجودی نظریے کے مطابق ہے جس میں انسانی وجود کو معتبر (Authentic) اور غیر معتبر (Inauthentic) وجود میں تقسیم کیا گیا ہے۔ وجودیت ان تمام انسانوں کو غیر معتبر وجود مانتی ہے جو ایک ہی طرح کی زندگی گزارتے ہیں۔ یعنی ان کی خواہش، ان کی فکری توجہ کے مراکز، زندگی کی ترجیحات، فعل و عمل کی سمت، سب یکساں ہو۔ معتبر وجود وہ ہے جو اپنی ذاتی صلاحیتوں کی بنیاد پر زمانے کے عام اور مروجہ نظام سے مختلف راستے پر چلے اور جس سے اس کی انفرادیت غیر معتبر وجود کے مقابلے میں نمایاں ہو سکے۔ چنانچہ وہ لوگ جو زمانے کے ساتھ چلتے ہیں غیر معتبر ہیں اور وقت کے تناظر میں یہ بظاہر کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔

دوسرا گروہ ''سماوی خرام'' والوں کا ہے۔ یہ ان ہزاروں انسانوں سے اس طرح مختلف ہیں کہ انھوں نے اپنی پسند اور خواہش سے مروجہ زندگی سے الگ چلنے کا انتخاب کیا ہے۔ یہ زمانے کے ساتھ، اس کے جبر سے نہیں چل رہے ہیں۔ ایسے لوگوں کو وقت ناکام اور برباد کرتا معلوم ہوتا ہے لیکن ان کی غیر روایتی طرز زندگی جھیل کی پاتال میں پوشیدہ ان رموز سے واقف کرا دیتی ہے جنھیں افقی سطح پر چلنے والے ہرگز نہیں پا سکتے۔

راشد زندگی کی ترقی کو سماوی خرام سے منسوب کرتے ہیں۔ انسانی ارتقا کی ساری منزلیں اسی راستے پہ چل کر حاصل کی گئیں۔ وقت کی سماوی سطح ہر زمانے میں کامیابی اور ترقی کے لیے اپنی جانب بلاتی اور آواز دیتی ہے، مگر اس کی آواز پر چند لوگ ہی اس کی طرف آتے ہیں۔ افق کے ساتھ چلنے والے ''عمود'' کی آواز سے ہی ڈر جاتے ہیں جب وہ پکارتا ہے۔

پکارتا ہے: ''اب آؤ، آؤ!

ازل سے میں منتظر تمہارا ـــــ

میں گنبدوں کے تمام رازوں کو جانتا ہوں

درخت، مینار، برج، زینے مرے ہی ساتھی

مرے ہی متوازی چل رہے ہیں

میں ہر ہوائی جہاز کا آخری بسیرا

سمندروں پر جہاز رانوں کا میں کنارا

اب آؤ آؤ!

تمہارے جیسے کئی فسانوں کو میں نے ان کے

ابد کے آغوش میں اتارا۔''

تمام ملاح اس کی آواز سے گریزاں

افق کی شاہراہ مبتذل پر تمام سہمے ہوئے خراماں ـــــ

''عمود'' یا وقت کی وہ لہر جو ''افق'' کی سطح سے مختلف ہے یہی دراصل کامیابی، رفعت اور ترقی کی طرف لے جانے والی ہے۔ یہی ہمیں ''پاتال زمزموں'' اور ''گنبدوں کے تمام رازوں'' سے واقف کراتی ہے۔ گویا ''عمود'' کے راستے ہی زمین کے پاتال اور آسمان کی بلندیوں میں چھپے اسرار کھلنے لگتے ہیں۔ اس میں ''درخت، مینار، برج، زینے اور ہوائی جہاز'' کو راشد نے انسانی ارتقا کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ آج تک مادی اور مابعد الطبیعاتی ترقی کی تمام منزلیں انسان نے زندگی کے عام اور مروجہ رویے سے ہٹ کر ہی حاصل کی ہیں۔ انسانی تہذیب وارتقا کی تاریخ کو اس نے ہمیشگی اور دوام عطا کیا۔

وقت کی افقی سطح کو راشد ''شاہراہ مبتذل'' کہتے ہیں۔ جس میں اس کے روایتی، فرسودہ اور بےکار ہونے کا مفہوم بہت واضح ہے، اور اس پر چلنے والے ہمیشہ اس سے خوف زدہ رہتے ہیں کہ کہیں وہ اس ''شاہراہ مبتذل'' سے الگ ہو کر پستی اور ناکامی سے دوچار نہ ہوں لہٰذا وہ شدت سے روایتی طرز زندگی پر جمے رہتے ہیں۔

اس کے بعد راشد ''ساوی خرام'' والوں کا حال بیان کرتے ہیں جو بے خوف وخطر ''عمود'' کی رسّی پکڑے چڑھتے اور اُترتے ہیں۔

مگر سماوی خرام والے

جو پست و بالا کے آستانوں پر جمے ہوئے ہیں

عمود کے اس طناب ہی سے اتر رہے ہیں

اسی کو تھامے ہوئے بلندی پر چڑھ رہے ہیں!

انسانوں کے اسی قافلے سے راوی خود کو بھی منسوب کرتا ہے۔اس کی عظمت اور شاہراہ مبتذل پر اس کی فوقیت نمایاں کرنے کے لیے راشد نے خدا اور اس کے وجود کی نشانیوں کو بھی دکھایا ہے جو عمود کی رسّی کے ذریعہ اُتر کر اس نے دیکھی ہیں۔

جہاں خدا کے نشان پانے پناہ لی ہے

جہاں خدا کی ضعیف آنکھیں

ابھی سلامت بچی ہوئی ہیں

یہی سماوی خرام میرا نصیب نکلا

یہی سماوی خرام جو میری آرزو تھا ـــــــ

اس نظم کے شاعر اور افقی سطح پر چلنے والے ہزاروں لوگوں میں بڑا فرق یہ ہے کہ شاعر نے اپنے راستے کا انتخاب اپنی پسند اور خواہش کے مطابق کیا ہے جب کہ ہزاروں لاکھوں انسان تاریخ اور روایت کا حصہ بن کر زندگی گزارتے ہیں کیوں کہ ان کی پسند، خواہش، ترجیحات اور زندگی کے مقاصد وہی ہوتے ہیں جو ان سے پہلے کے اور ان کے عہد کے انسانوں کے ہیں۔ وہ اس سے مختلف اور زیادہ بہتر کی آرزو بھی نہیں کرتے جو اُن کے زمانے میں اچھی اور خوش حال زندگی کا معیار ہے۔

راشد عمودی/ سماوی خرام والے راستے کو ایک ایسا راستہ بتاتے ہیں جس پہ چل کے یقینی طور پر کوئی منزل ملے یہ ضروری نہیں اور نہ ہی یہ کوئی عام اور متعین راستہ ہے کہ سب کے لیے یکساں کھلا ہو۔ یہ انسان کے اپنے گمان/ خیال سے شروع ہوتا ہے یا محض ایک ''وہم'' سے جو اس دل میں پیدا ہو۔اس طرح یہ راستہ تاریخ اور روایت کے بجائے انسان کے باطن سے نکلتا ہے۔

انسان کے ''وہم/ ابہام'' کے آگے کی منزل ہی دراصل اُس کے گمان کے امکان کی منزل ہے۔ جب انسان نے اپنے گمان/ خیال کے امکان کو دریافت کرلیا تو گویا اس نے اپنے وجود میں پوشیدہ

صلاحیتوں اور قوتوں کے امکانات دریافت کر لیے۔یعنی ہر تعمیر اور تخلیق کا آغاز بنیادی طور پر انسان کے دل میں پیدا خواہش سے ہوتا ہے۔ پھر ذہن اس کی امکانی تصویر بناتا ہے اور اس کے خط و خال پر غور کرتا ہے۔ چنانچہ انسان ایک غیر موجود حقیقت کو جب اپنے ''ابہام'' سے تجربے اور پھر تجربے سے حقیقت کی منزل میں لے آتا ہے تو اس حقیقت کی تلاش اور دریافت انسان کے اپنے وجود کی دریافت ہوتی ہے۔ راستے کے انتخاب کے سلسلے میں راشد نے اپنی ذات سے جو سوال کیے ہیں اس میں یہ تمام باتیں موجود ہیں۔

مگر نہ جانے

وہ راستہ کیوں چنا تھا میں نے

کہ جس پہ خود سے وصال تک کا گماں نہیں ہے؟

وہ راستہ کیوں چنا تھا میں نے

جو رک گیا ہے دلوں کے ابہام کے کنارے؟

وہی کنارا کہ جس کے آگے گماں کا ممکن

جو تو ہے میں ہوں!

سماوی خرام کا راستہ امکانات کی تلاش کے ساتھ اپنے آپ/ اپنے وجود کی تلاش کا راستہ ہے اور شاعر نے اس کا انتخاب اسی لیے کیا کہ وہ خود کو پا سکے۔

مگر یہ سچ ہے،

میں تجھ کو پانے کی (خود کو پانے کی) آرزو میں

نکل پڑا تھا

اس ایک ممکن کی جستجو میں

جو تو ہے میں ہوں

تلاشِ ذات کے دوران راشد فلسفہ، عقائد، نظریات، انسانی رویوں اور زندگی کی مختلف صورتوں سے گزرتے ہیں جو ایک وقت تک انھیں انسانی وجود کا جواب یا اس کی دریافت معلوم ہوتے ہیں مگر حقیقتاً کوئی فلسفہ/نظریہ انسانی وجود کا جواب نہیں ہے۔ تلاش و دریافت کے عمل کی جتنی شکلوں سے ہو کر شاعر گزرتا ہے ہر صورت اپنے آپ کو ''وجود'' کا جواب بتاتی ہے۔ اس میں بھی تاریخ / روایت کی تکرار کا عمل ہے اور وہ یہ کہ زندگی کی،

نظریے اور فلسفے کی ہر صورت تجزیاتی انداز میں نہایت یقین سے انسانی وجود کا جواب بن کر سامنے آتی ہے جب کہ وہ خود اپنا جواب بھی نہیں ہیں۔ جیسے گمان کی امکانی صورت کو ہم اس کی یقینی اور طے شدہ شکل نہیں کہہ سکتے اسی طرح انسانی وجود کا بھی کوئی یقینی جواب ممکن نہیں۔ یہ ہمیشہ ''ورق ناخواندہ'' ہی رہا اور رہے گا۔

تمام رستے، تمام بوجھے سوال، بے وزن ہو چکے ہیں

جواب، تاریخ روپ دھارے

بس اپنی تکرار کر رہے ہیں ——

''جواب ہم ہیں۔ جواب ہم ہیں ——

ہمیں یقیں ہے جواب ہم ہیں۔''

یقیں کو کیسے یقیں سے دوہرا رہے ہیں کیسے!

مگر وہ سب آپ اپنی ضد ہیں

تمام، جیسے گماں کا ممکن

جو تو ہے میں ہوں!

آخر میں راشد ''افقی خرام'' والوں کو ''کندے'' کہتے ہیں جو اس حادثے کا شکار ہیں کہ سطح دریا پہ تیرتے رہیں اور اس سے کسی کندے کو مفر نہیں ہے۔ دراصل راشد ان تمام انسانوں کو جو تمنا/خواب نہیں رکھتے، بے آرزوئی اور بے ذوقی کا شکار ہونے کی وجہ سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال نہیں کرتے اور وقت کے مطابق مروجہ طرز پر زندگی گزارنے کے عادی ہیں، انھیں غیر معتبر، اور غیر تخلیقی وجود قرار دیتے ہیں، جو زندہ وجود کے مقابلے مردہ اور بے جان شے کی مانند ہیں۔ کندے اور نہنگ میں یہ اشتراک ضرور ہے کہ دونوں سطح دریا پہ تیرتے ہیں مگر ''نہنگ''، ''کندے'' سے اس طرح منفرد ہے کہ جب چاہے وہ قعر دریا میں بھی جا سکتا ہے۔ ''کندے'' / روایتی زندگی گزارنے والے افراد یہ صلاحیت اور قوت اس لیے نہیں رکھتے کہ ان میں زندگی اور حرارت کا بنیادی جوہر ''دل'' نہیں ہے۔ چنانچہ اب ان کی تقدیر میں ''کندا'' رہنا ہی ہے۔ وہ کسی جاندار میں تبدیل نہیں ہو سکتے۔

تمام کندے جو سطح دریا پہ تیرتے ہیں،

نہنگ بننا —— یہ ان کی تقدیر میں نہیں ہے

(نہنگ کی ابتدا میں ہے اک نہنگ شامل
نہنگ کا دل نہنگ کا دل!)
نہ ان کی تقدیر میں ہے پھر سے درخت بننا
(درخت کی ابتدا میں ہے اک درخت شامل
درخت کا دل درخت کا دل!)
تمام کندوں کے سامنے بند واپسی کی
تمام راہیں
وہ سطحِ دریا پہ جبرِ دریا سے تیرتے ہیں
اب ان کا انجام گھاٹ ہیں جو
سدا سے آغوش وا کیے ہیں
اب ان کا انجام وہ سفینے
ابھی نہیں جو سفینہ گر کے قیاس میں بھی
اب ان کا انجام
ایسے اوراق جن پہ حرفِ سیہ چھپے گا
اب ان کا انجام وہ کتابیں ——
کہ جن کے قاری نہیں، نہ ہوں گے

کندوں سامنے بقا کے جو راستے کھلے ہیں یعنی، گھاٹ سے جا لگنا/ سفینہ بننا/ ورق، کتابیں اور صورت گروں کے پردے بننا، یہ چند محدود صورتیں ہیں اور یہ ضروری نہیں کہ تمام کندے یہاں تک پہنچ سکیں۔ کندے کی بقا کی یہ بظاہر چند موہوم شکلیں ہیں جو ابھی شاعر کو دکھائی دے رہی ہیں۔ اس منزل سے آگے بھی اگر کوئی صورت ہے تو وہ گمان کے امکانات کی ہے۔ اور جہاں غیر موجود، پوشیدہ، خیالات کے پردوں میں نہاں صورتوں کی حقیقت ہے وہیں وجود کی بقا بھی ہے۔

بقائے موہوم کے جو رستے کھلے ہیں اب تک
ہے ان کے آگے گماں کا ممکن ——

گماں کا ممکن، جو تو ہے میں ہوں!

جو تو ہے میں ہوں!

راشد کی شاعری میں عشق/تمنا کے حوالے سے اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ضیاء الحسن لکھتے ہیں:

''راشد ایسے انسانوں کو جو تمنا/خواب یا عشق سے تہی ہوں، انسان نہیں سمجھتے بلکہ جاندار بھی نہیں سمجھتے کیوں کہ ہر جاندار کے اندر دل دھڑکتا ہے جو اسے جینے کے قابل بناتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ آدمی عشق سے انسان بنتا ہے اور انسان بن کر لازوال ہو جاتا ہے اور عشق کے بغیر گماں کا ممکن نہیں ہوتا۔ اپنی اس نظم میں وہ ایسے تمام لوگوں کو فنا کا ایندھن قرار دیتے ہیں۔''[1]

راشد نے آغا عبدالحمید کے نام ایک خط مورخہ ۱۰ راگست ۱۹۷۵ء میں اپنے آخری مجموعہ کا نام ''گماں کا ممکن'' رکھنے کا ارادہ ظاہر کیا ہے اسی میں ضمناً انھوں نے اس نظم کے بنیادی موضوع کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''آئینۂ ادب'' جس نے میری کتاب ''ایران میں اجنبی'' کا پہلا ایڈیشن شائع کیا تھا نیا مجموعہ شائع کرنا چاہتا ہے۔ اس کا نام ابھی تک متعین نہیں ہوا۔ شاید ''گماں کا ممکن'' رکھوں گا۔ ایک نظم میں ''گماں کا ممکن'' کی تکرار بھی ہے اور اس کا تعلق بھی اس نظریے سے ہے کہ ہم انسان اور ہم انسانوں کے رشتے گمان پر قائم ہیں اور اس میں جو ممکن ہوتا ہے وہ لے لیتے ہیں۔ اس سے زیادہ نہیں۔ نہ ہم لے سکتے ہیں نہ ہمیں ملتا ہے۔''[2]

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ص:۹۶

[2] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ص:۲۶۵

نظم ''مجھے وداع کر'' میں راوی یا شاعر ذات سے رخصت اور رہائی چاہتا ہے تاکہ ذات کے ''سیاہ غار'' سے نکل کر وہ موجودہ انسان کے درد و غم میں شریک ہو، اور اس کی مجبوری و محرومی کا احساس کر سکے۔ زندگی کو ایک بار پھر اس کے کلام کا انتظار ہے۔

مجھے وداع کر

اے میری ذات، پھر مجھے وداع کر

وہ لوگ کیا کہیں گے، میری ذات

لوگ جو ہزار سال سے

مرے کلام کو ترس گئے!

''پھر مجھے وداع کر'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ''میں/ راوی'' پہلے بھی ''ذات'' سے جدا ہو چکا ہے۔ ممکن ہے ایک یا ایک سے زیادہ بار لوٹ کر اُس نے ذات میں پناہ لی ہے۔ راوی ذات میں پناہ شاید اس لیے لیتا ہے کہ اس طرح وہ اپنے کمزور حوصلے، ٹوٹے ارادے اور جذبہ وشوق میں ہونے والی کمی کو دوبارہ حاصل کرتا ہے اس لیے کہ ذات کے باہر اسے داخلی قوت کے مراجع دکھائی نہیں دیتے۔ اگر چہ اُسے افسوس ہے کہ اس نے ذات کے نہاں خانوں میں بہت طویل زمانہ گزار دیا جب کہ انسانی زندگی کو صدیوں سے اس کی ضرورت ہے۔ اسی بیان میں وہ ''ذات'' کے ساتھ رہنے کا حاصل بھی بالواسطہ بیان کرتا ہے۔

مجھے وداع کر،

میں تیرے ساتھ

اپنے آپ کے سیاہ غار میں

بہت پناہ لے چکا

میں اپنے ہاتھ پاؤں

دل کی آگ میں تپا چکا!

مغنی تبسّم نے ''میں'' کے ''ذات'' سے جدا ہونے کی ایک تعبیر متصوفانہ بھی کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''میں'' کے ''ذات'' سے جدا ہونے کا ذکر تخلیق کائنات اور تخلیق انسان کی متصوفانہ تعبیر میں بھی ملتا ہے: کُنتَ کَنزاً مَخفِیاً فاحبتُ اَنْ اعرَف فَخَلَقتُ الخَلقَ الاعرفُ (حدیث قدسی) اس چھپے ہوئے خزانے نے جب چاہا کہ اسے پہچانا جائے تو اس نے پیدا کیا۔ اس نے اپنی صفات کو خارج میں دیکھنا چاہا تو کائنات خلق ہوئی اور جب اس نے یہ چاہا کہ اپنی ذات کو خارج میں دیکھے اور دکھائے تو انسان کو پیدا کیا۔ ذات سے خروج کا یہ عمل تنزلات کی صورت میں ہوا۔ مرتبۂ اولیٰ ''ذات''، ''احدیت'' یا ''باطن'' ہے۔ وجود، علم، نور اور شہود کے اعتبارات ''ذات'' میں اسی طرح مندرج ہیں۔ جس طرح مفصل مجمل میں اور درخت گٹھلی میں ہوتا ہے:

(لا نِـدارَاجَ الـكُـلَّ فِـی بَطونِ الذَّات کالمُفصّل فی المُجمل و کا الشَّجَر
فی النورۃ)''[1]

مغنی تبسّم نے نظم کے راوی/ واحد متکلم کو بھی مختلف حوالوں سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور اس کی شخصیت کے تعین میں ان کا ذہن ایسے خدا کی طرف جاتا ہے جو دنیا اور اہلِ دنیا سے اس وعدے کے ساتھ رخصت ہو کر اپنی ذات میں جا بیٹھا ہے کہ وہ دوبارہ واپس لوٹے گا۔''لوگ ہزار سال سے/ مرے کلام کو ترس گئے'' سے وہ یہ نتیجہ بھی نکالتے ہیں کہ اس سے ''ذہن قریب چودہ سو برس پہلے نزول قرآن اور ختم نبوت کی طرف مبذول ہوتا ہے اور مہدی موعود اور مسیح موعود کا خیال بھی آتا ہے۔'' وہ نظم کے راوی کو شاعر کی ذات بھی تسلیم کرتے ہیں اور کے لیے شہادت کے طور پر مذکورہ نظم اور ''دریچے کے قریب'' میں پیش کی گئی تصویروں کے درمیان بعض مماثلتیں دریافت کی ہیں۔[2]

خدا کے انداز بیان/ پیغمبرانہ لہجے میں بات کرنا راشد کا پسندیدہ اسلوب ہے لہٰذا جہاں بھی انھیں اظہار کا یہ موقع ملا ہے وہ راوی/ شاعر سے اپنی نظم میں اسی طرح کلام کرواتے ہیں۔''ایران میں اجنبی'' میں شامل نظم ''یہ دروازہ کیسے کھلا؟'' کا آخری بند ملاحظہ کیجیے۔

ابھی ہم نے دہلیز پر پاؤں رکھا نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یکدم ہزاروں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گویا یہی وہ گھڑی ہو!

چنانچہ اس نظم کا راوی شاعر ہے۔اس میں نہ تو خدا کی طرح لامحدود قوت اور ذات کی صفات ہیں اور نہ ہی پیغمبروں اور رسولوں جیسا جذبہ واستقلال اور قوتِ عمل کہ مخالف صورت حال اور نامساعد حالات کے

[1] لفظوں سے آگے۔ص:۱۱۴

[2] ایضاً۔ص:۱۱۶۔۱۱۷

خلاف مسلسل لڑتا رہے۔ حالات پریشان کریں، طبیعت افسردہ ہو پھر بھی اپنے مقصد اور مشن پہ لگا رہے۔ ہزاروں سال تک انھیں اپنے ہاتھ پاؤں دل کی آگ میں تپانے کی ضرورت نہیں۔ یہ تو شاعر، فلسفی، مفکر یا مصلح قوم اور دانش ور جیسے نسبتاً کمزور لوگوں کا معمول ہو سکتا ہے کہ معاشرے کی صورت حال سے طویل وقفے کے لیے کنارہ کشی اختیار کر لیں۔

راوی اپنی ذات سے رخصت اس لیے چاہتا ہے کہ وہ پھر سے انسانوں کے غم میں شریک ہو۔

مجھے وداع کر،

کہ آب و گل کے آنسوؤں

کی بے صدائی سن سکوں

حیات و مرگ کا سلام روستائی سن سکوں!

میں روز و شب کے دست و پا کی نارسائی سن سکوں!

ذات سے رہائی میں جو تاخیر ہو چکی ہے اسے راوی زمانی حوالے سے یوں بیان کرتا ہے۔

بہت ہی دیر — دیر جیسی دیر ہو گئی

کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی

نظم کے نصف حصے سے راشد ''ذات'' کے سامنے وہ مسائل پیش کرتے ہیں جس کی بنیاد پر وہ راوی/شاعر کی ''اپنے آپ'' سے رہائی چاہتے ہیں۔ وہ ذات کو دکھاتے ہیں کہ نئی پروان چڑھتی نسل پھر سے ڈر اور خوف کے سایے میں آ گئی ہے اور اس کا وجود خطرے میں ہے، زندگی مسلسل حادثات کا شکار ہو کے رہ گئی ہے اور مشرق و مغرب دونوں روبہ زوال ہیں۔ مشرق خواب اور تمنا کی متاع سے خالی ہے۔ عارف، مفکر، دانش ور، شاعر سب کے خواب خواہش و اُمید کی اس توانائی سے خالی ہیں جو زندگی کو نئی روشنی اور تازگی دے سکیں۔ یہاں قنوطیت اور نا اُمیدی کی تاریکی پھیلی ہوئی ہے۔ مغربی زندگی بے حس اور داخلی طور پر مردہ ہو چکی ہے۔ مادی تعیش اور مشینی زندگی نے یہاں انسان کے جمالیاتی عناصر کو موت کے گھاٹ اُتار دیا ہے۔ رنگ و نسل کے فرق سے یہاں انسانوں میں تصادم ہے اور ظلم و ستم کی دیواریں کھڑی ہیں۔

تو اپنے روزنوں کے پاس آ کے دیکھ لے

کہ ذہن ناتمام کی مساحتوں میں پھر

ہراس کی خزاں کے برگ خشک یوں بکھر گئے
کہ جیسے شہر ہست میں
یہ نیستی کی گرد کی پکار ہوں۔

....

تو اپنے روزنوں کے پاس آ کے دیکھ لے
کہ مشرقی افق پہ عارفوں کے خواب —
خواب قہوہ رنگ میں —
امید کا گزر نہیں!
کہ مغربی افق پہ مرگِ رنگ و نور پر
کسی کی آنکھ تر نہیں!

راشد 'ذات' کو اپنے مقام سے نیچے اترنے سے منع کرتے ہیں اس لیے کہ "زینے (یعنی رہبرانِ نو) جس کے ذریعے وہ نزول کرے گی غفلت اور بے ہوشی میں گرفتار ہیں۔ وہ ذات کی صدا سے ڈر جاتے ہیں کہ یہ ہمیشہ ان پر رسالت کا بار ڈالتی رہی ہے۔

مجھے وداع کر
مگر نہ اپنے زینوں سے اُتر
کہ زینے جل رہے ہیں بے ہشی کی آگ میں
مجھے وداع کر، مگر نہ سانس لے
کہ رہبرانِ نو
تری صدا کے سہم سے دبک نہ جائیں
کہ تو سدا رسالتوں کا بار ان پہ ڈالتی رہی
یہ بار ان کا ہول ہے!

اپنے رخصت کے لیے شاعر ذات کو روشنی کی دوسری جانب کا منظر دکھاتا ہے۔ یہ منظر بھی اس کے لیے مایوس کن ہے۔ وہ لوگ جو حالات پر اثر انداز ہو سکتے ہیں اور خود میں عہد سازی کی صلاحیت رکھتے

ہیں، معاشرے/ زندگی کی طرف توجہ دینے کے بجائے اپنے آپ میں مگن ہیں۔

وہ دیکھ، روشنی کی دوسری طرف

خیال ـــــ کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے

حروف بھاگتے ہوئے

تمام اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے!

جہاں زمانہ تیز تیز گامزن

وہیں یہ سب زمانہ باز

اپنے کھیل میں مگن

جہاں پہ بام و در لپک رہے ہیں

بارشوں کی سمت

آرزو کی تشنگی لیے

وہیں گماں کے فاصلے ہیں راہ زن!

راوی ذات سے باہر آ کے مذکورہ صورتوں کو ختم کرنا چاہتا ہے۔ وہ مفکروں اور دانش وروں کے خیالات جو فرسودہ اور بے وقعت ہو کر ''کاغذوں کی بالیاں'' نظر آ رہے ہیں اس میں پھر سے بصیرت، شعور اور دانش وری کی صفت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ انسانوں کو جو اپنی ذات میں محدود ہو کر رہ گئے ہیں انھیں اجتماعیت کا شعور دینا چاہتا ہے تا کہ وہ زندگی میں ایک ساتھ شریک ہوں۔ آرزو کی تشنگی کو سیراب کرنا چاہتا ہے اور اس کے لیے وہ ذہنی/ فکری اختلاف کو دور کرنے کی کوشش میں ہے۔

راوی جلد از جلد رخصت چاہتا ہے تا کہ وہ شہر کے لوگوں تک پہنچ سکے۔ ابھی فصیل شہر کے دروازے کھلے ہیں، لوگ جاگ رہے ہیں۔ اس سے پہلے کہ لوگ ابدی نیند سو جائیں اور بیدار کرنے والی کوئی آواز انھیں سنائی نہ دے، وہ انھیں آواز دینا چاہتا ہے۔ لوگ اس کے انتظار میں ہیں اور راوی جانتا ہے کہ وہی ان کی گرسنگی ختم کر سکتا ہے۔ ''آب و نان'' کی صورت ان کی ضرورتوں کو پورا کر سکتا ہے۔

مجھے وداع کر

شہر کی فصیل کے تمام در ہیں وا ابھی

کہیں وہ لوگ سو نہ جائیں

بوریوں میں ریت کی طرح ——

مجھے اے میری ذات،

اپنے آپ سے نکل کے جانے دے

کہ اس زباں بریدہ کی پکار —— اس کی ہاؤ ہو ——

گلی گلی سنائی دے

کہ شہر نو کے لوگ جانتے ہیں

(کاسہ گرسنگی لیے)

کہ ان کے آب و نان کی جھلک ہے کون؟

عہد حاضر کے انسان پر نئی زندگی کے دروازے بند ہیں، وہ اس لیے کہ ان کی آرزوئیں تشنہ ہیں، فکر و بصیرت، خارجی اور داخلی زندگی آلودہ ہو چکی ہے۔ ان کے جسم و جاں پر کولتار کی تہیں چڑھی ہوئی ہیں اور ان کے گھروں کی چوکھٹ پر سنگ پارے جمے ہیں۔ انھیں سے ''شہر نو'' یا نئی زندگی کی برکتیں ان پر مسدود ہیں۔ راوی ان رُکاوٹوں اور پریشانیوں کو دور کرنا چاہتا ہے تا کہ لوگ شہر نو میں داخل ہو سکیں اور انھیں نئی زندگی کا خواب مل سکے۔

میں ان کے تشنہ باغچوں میں

اپنے وقت کے دُھلائے ہاتھ سے

نئے درخت اُگاؤں گا

میں ان کے سیم و زر سے —— ان کے جسم و جاں سے ——

کولتار کی تہیں ہٹاؤں گا

تمام سنگ پارہ ہائے برف

ان کے آستاں سے میں اُٹھاؤں گا

انھیں سے شہر نو کے راستے تمام بند ہیں ——

راوی ذات کی تنہائی اور اندھیرے میں رہتے رہتے گھبرا گیا ہے، اب وہ ذاتی / انفرادی زندگی میں جینے کی خواہش نہیں رکھتا وہ اپنے خواب میں جینے کے بجائے دوسروں کے خواب، ان کی اُمیدوں اور

خواہشوں کی تکمیل کے لیے جینا چاہتا ہے۔اپنے آپ کی بخیہ گری اور اپنے زخموں کی رفو گری کی اب اس میں ہمت نہیں ہے۔دراصل اجتماعی زندگی کے درد و غم میں شریک ہو کر وہ اپنے غم سے بے پرواہونا چاہتا ہے۔

مجھے وداع کر،

کہ اپنے آپ میں

میں اتنے خواب جی چکا

کہ حوصلہ نہیں

میں اتنی بار اپنے زخم آپ سی چکا

کہ حوصلہ نہیں ــــ

خواب بیچنے والے ''اندھے کباڑی'' کی طرح راشد کا یہ کردار بھی ہے۔ یہ بھی گلی گلی آواز لگانا چاہتا۔لوگوں کی ضرورت پوری کرنا چاہتا ہے مگر تضاد یہ ہے کہ کلام کرنے والا خود ''زباں بریدہ'' ہے مگر دونوں میں فرق یہ ہے کہ ''اندھے کباڑی'' اور اس کے خواب کو لوگ مشکوک نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ جب کہ اس نظم میں نوع انسانی اسی ''زباں بریدہ'' کی منتظر ہے اور اسے یقین ہے کہ ان کے آب و نان کی جھلک وہی ہے۔

''حسن کوزہ گر'' راشد کی طویل اور مشہور نظم ہے جس کے چار حصے ہیں۔ناقدینِ راشد اسے ان کی اہم ترین نظم تسلیم کرتے ہیں۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اس نظم کو ''تاج کے سب سے درخشاں نگینے'' سے تعبیر کیا ہے۔[1] ناقدین کے مطابق راشد نے اس میں عشق تخلیق کار،فن اور تخلیق کے باہمی ربط پر اظہار خیال کیا ہے اور اس ناگزیر ربط کے علاوہ فن کار اور تخلیق دونوں کو زمان و مکان کی حدوں اور وقت کی تخریبی حقیقت سے نکال کر،لازوال کر دیا ہے۔اگرچہ اس میں اختلاف کی گنجائش ہے کہ ان کا تصورِ عشق کسی فنی تعمیر/تخلیق کو دوام بخشتا ہے یا نہیں اور پھر عشق کے جس پہلو پر راشد اصرار کرتے ہیں کیا اس میں وہ قوت و توانائی ہے کہ اس کے ذریعے کسی شے کو دوام حاصل ہو سکے۔

اس نظم کا پہلا حصہ ''لا=انسان'' کی پہلی نظم ہے،اس پر گفتگو کی جا چکی ہے۔اس میں راشد نے ''حسن'' کی داستان عشق کے آغاز اور اس میں گرفتار ہونے کے بعد اس پر گزری کیفیات کا ذکر کیا ہے۔

---

[1] رسالہ،اثبات،شمارہ:۷۔ص:۲۰

''حسن''،''جہاں زاد'' کو پہلی بار عطار یوسف کی دوکان پہ دیکھتا ہے اور یہیں اُسے جہاں زاد سے عشق ہو جاتا ہے۔ اس پر ایسی وارفتگی طاری ہوتی ہے کہ نو سال تک وہ دیوانگی کے عالم میں رہتا ہے۔ اس دوران وہ اپنی بیوی بچوں، فن اور معیشت کے سہارے گِل، چاک اور کوزوں سے بالکل لاتعلق ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ عشق کی اس پہلی تجلی میں ہی وہ اپنی روح میں بالیدگی اور روشنی کا احساس کرتا ہے۔ راشد کے یہاں عشق مادی تقاضا اور جنسی پہلو بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ 'حسن' بغداد میں جہاں زاد کے ساتھ ایک رات گزارتا ہے لیکن یہ وصل اسے تسکین قلب دینے کے بجائے عشق کی آگ کو اور بھڑکا دیتا ہے۔ ایک شب کی ملاقات کے بعد کی فرقت حسن کے لیے ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہ مسلسل عشق کی آگ میں جلتا رہتا ہے۔ ایک فن کار کا اپنے فن سے رشتہ ٹوٹ جائے تو یہ اس کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ حسن اپنے تخلیقی عمل سے دور ہو جاتا ہے۔ حالاں کہ اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ اپنے فن میں غیر معمولی اور بے مثال ہے اس لیے کہ اس کی تخلیق اجڑے دلوں کو روشن کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ لیکن جہاں زاد کے عشق نے اس کے پورے وجود کو ایسا قابو میں کر لیا ہے کہ اب یہ جہاں زاد کی نظرِ عنایت پر منحصر ہے کہ وہ فن کی طرف لوٹے گا یا نہیں۔

''حسن کوزہ گر'' سلسلے کی باقی تین نظمیں اس آخری مجموعے ''گماں کا ممکن'' میں شامل ہیں جو بہ ترتیب 'حسن کوزہ گر (۲)'، 'حسن کوزہ گر (۳)' اور 'حسن کوزہ گر (۴)' کے عنوان سے ہیں۔

''حسن کوزہ گر (۲)'' خط کے پیرائے میں ہے۔ اس میں راشد نظم کے مرکزی کردار ''حسن'' کی انفرادی زندگی کو عشق و فراق کی پُر اثر کیفیت، اس کی سماجی اور معاشی زندگی، عشق اور مادی زندگی کے تقاضوں کے درمیان اس کی جذباتی کش مکش، نیز عشق اور حسن کے ساتھ فن کار کے تخلیقی جذبے کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ نظم کے ابتدائی جز میں ''حسن'' جہاں زاد، کے ساتھ بغداد میں گزری شب وصال کی لذت و کیفیت کے مستقل، دیرپا اثرات کا ذکر کرتا ہے۔ وہ ''جہاں زاد'' سے رخصت ہو کر پھر اسی ماحول اور زندگی میں لوٹ چکا ہے جہاں اس کی معاشی الجھنیں اور محرومیاں ہیں، جہاں مٹی و چاک کی صورت فنی اظہار کے وہ ذرائع موجود ہیں جن سے کوزہ و مینا اور جام و سبو کی تخلیق ہوتی ہے۔ مگر ''حسن'' کے دل و دماغ پر وصال کے نشاط انگیز لمحات اس قدر حاوی ہیں کہ وہ اس کے اثر سے نکلنے میں بالکل بے بس ہے۔ جہاں زاد کے حسن و جمال اور اس سے وصال کی لذت کو وہ بھول نہیں پاتا۔ نظم کا آغاز ہی لذت و کرب کی امتزاجی کیفیت سے ہوتا ہے۔

اے جہاں زاد،

نشاط اُس شب بے راہ روی کی

میں کہاں تک بھولوں؟

اس ''کہاں تک بھولوں'' میں وصل کی لذت کا مسرّت انگیز احساس اور اس سے محرومی کا درد، دونوں موجود ہے۔ اسی محرومی میں یہ حسرت وخواہش بھی ہے کہ لذت وصل حاصل رہتی اور یہ کرب بھی کہ اس احساس کو بھولنا/ ذہن سے اس کیفیت کا دور کرنا بہت مشکل ہے۔ چوں کہ ''حسن'' کے لیے فراق کی حالت نا قابلِ برداشت ہے لہٰذا ''جہاں زاد'' سے وہ اپنے گہرے جذباتی تعلق کا اظہار کرتا ہے۔ اس دوران ''جہاں زاد'' اس کے ذہن وشعور پر مسلسل حاوی رہی۔ اس کی ذات آئینہ بنی رہی جس میں ''حسن'' کو اپنی ہی ذات اور حالات کا عکس نظر آتا ہے۔

اے جہاں زاد،

میں کوزوں کی طرف، اپنے تغاروں کی طرف

اب جو بغداد سے لوٹا ہوں،

تو میں سوچتا ہوں ——

سوچتا ہوں: تو مرے سامنے آئینہ رہی

سر بازار، دریچے میں، سر بسترِ سنجاب کبھی

تو مرے سامنے آئینہ رہی،

جس میں کچھ بھی نظر آیا نہ مجھے

اپنی ہی صورت کے سوا

اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا

لکھ رہا ہوں تجھے خط

اور وہ آئینہ مرے ہاتھ میں ہے

اس میں کچھ بھی نظر آتا نہیں

اب ایک ہی صورت کے سوا!

یہاں ''ذات'' اور ''آئینے'' کے حوالے سے راشد نے جو کلام مرتب کیا ہے اس میں تصوف کا عنصر پیدا ہوگیا ہے۔ ''حسن'' اپنی ''ذات'' کو ''جہاں زاد'' میں جو اُس کے لیے ''آئینہ'' ہے، دیکھتا ہے اور اس میں اسے ''اپنی ہی صورت/ ایک ہی صورت'' نظر آتی ہے۔ راشد کا مقصد ''عشق'' کے متصوفانہ تصور کی پیش کش نہیں ہے۔ اس سے وہ صرف حسن کا جہاں زاد سے گہرا جذباتی اور نفسی تعلق نمایاں کرنا چاہتے ہیں مگر اسلوب اور لہجہ ایسا ہے کہ ''من تو شدم تو من شدی'' جیسی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

حسن چاہتا ہے کہ وہ پھر جہاں زاد کے پاس پہنچ جائے اور اُسے اُمید ہے کہ لطف و وصال کی سابقہ صورت دوبارہ حاصل ہوگی۔ راشد نے حسن کے اس امید افزا تصور کو وقت کے دائروی (Cyclic) تسلسل کے ذریعے پیش کیا ہے۔ راشد کے نزدیک گزرے وقت کا لمحہ/ کوئی مادی صورت حال، اپنی پچھلی حالت میں ازسرنو ظاہر ہوتی ہے۔

اے جہاں زاد،

نشاط اس شب بے راہ روی کی

مجھے پھر لائے گی؟

....

رینگتے وقت کے مانند کبھی

لوٹ کے آئے گا حسن کوزہ گر سوختہ جاں بھی شاید!

''عشق'' دراصل خودسپردگی اور خودفراموشی کی منزل ہے جو ''محبت'' کے مرتبے سے زیادہ بلند اور آگے کی چیز ہے۔ ''محبت'' میں ایثار اور خودسپردگی تو ہے البتہ خودفراموشی کی کیفیت اس میں نہیں ہوتی۔ راشد کے کلام میں جذبۂ عشق بہت ہی کم ظاہر ہوا ہے۔ صرف اسی نظم (حسن کوزہ گر) میں یہ کسی حد تک موجود ہے۔ ''حسن'' کے وجود کا ''جہاں زاد'' کی ذات میں انضمام اور استغراق اس کی مثال ہے۔ ''حسن'' پر جب تک عشق کی کیفیت طاری رہتی ہے وہ اپنے ماحول، ذاتی احوال و کوائف، معاشی پریشانی اور روزمرّہ زندگی سے بےخبر رہتا ہے لیکن جیسے ہی یہ کیفیت اس سے دور ہوتی ہے اُسے اپنی محرومیاں اور تکلیف دہ معاشرتی زندگی اور اسی کے پس منظر میں آباد اجداد کی محرومی اور معاشی تنگی کا احساس ہوتا ہے جس میں سیاسی جبر کا شعور بھی شامل ہے۔

اب جو لوٹا ہوں جہاں زاد،

تو میں سوچتا ہوں:

شاید اس جھونپڑے کی چھت پہ یہ مکڑی مری محرومی کی ــــــ

جسے تنتی چلی جاتی ہے، وہ جالا تو نہیں ہوں میں بھی؟

یہ سیہ جھونپڑا میں جس پر پڑا سوچتا ہوں

میرے افلاس کے روندے ہوئے اجداد کی

بس ایک نشانی ہے یہی

ان کے فن، ان کی معیشت کی کہانی ہے یہی

میرے اس جھونپڑے میں کچھ بھی نہیں۔

....

میرے اس جھونپڑے میں

کتنی ہی خوشبوئیں ہیں

جو مرے گرد سدا رینگتی ہیں

اسی اک رات کی خوشبو کی طرح رینگتی ہیں ــــــ

....

میرے افلاس کی تنہائی کی،

یادوں کی، تمناؤں کی خوشبوئیں بھی،

پھر بھی اس جھونپڑے میں کچھ بھی نہیں ــــــ

یہ مرا جھونپڑا تاریک ہے، گندہ ہے پراگندہ ہے

....

ورنہ اس گھر میں کوئی سیج نہیں، عطر نہیں ہے،

کوئی پنکھا بھی نہیں

یہ خط کا وہ تفصیلی حصہ ہے جس میں ''حسن'' جہاں زاد سے اپنی خانہ ویرانی اور محرومی کا ذکر کر رہا ہے۔
جہاں زاد کی شخصیت میں حسن کو اپنی ذہنی، جسمانی اور روحانی ہم آہنگی کی جو صورت ملی ہے اس نے اس کے

فکری اور ذہنی کرب کو بہت حد تک کم کیا ہے۔ وہ جہاں زاد سے اپنے دکھ درد کہہ کہ خود کو سبک محسوس کرتا ہے۔
اس طرح غور کریں تو راشد کی اس نظم میں ''عشق'' کوئی ایسا ہمہ گیر اور پرقوت جذبہ معلوم نہیں ہوتا جو کسی تخلیق کو لازوال کر دے، بلکہ حسن کوزہ گر (۲) میں یہ جذبہ تخلیق/فن کے محرک کی شکل میں بھی ثانوی سطح پر ظاہر ہوا ہے۔ یہاں ''عشق'' دراصل ایک خراب مادی و معاشرتی صورت سے فرار اور فرد کے باطنی انتشار کو کم کر کے اس کے خارج و داخل میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔

''حسن'' دراصل مادی اور جذباتی دونوں لحاظ سے مفلس ہے۔ یعنی اسے وہ مادی وسائل حاصل نہیں جو ایک آرام دہ اور پُرتعیش زندگی کے لیے ہونے چاہئیں۔ اسی طرح شادی شدہ اور عیال دار ہونے کے باوجود اس کا اپنی بیوی ''سوختہ بخت'' کے ساتھ کوئی ذہنی اور جذباتی تعلق قائم نہیں ہو پاتا یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی اصل روزمرّہ کی زندگی میں تنہائی، محرومی اور کھوکھلے پن کا شکار ہے۔ ''جہاں زادؔ'' سے اُسے عشق ہے لیکن 'سوختہ بخت' کے ساتھ وہ رسمی اور ''سادہ محبت'' کا کھیل کبھی کھیلتا بھی ہے تو اس لیے کہ کسی طور وہ اپنے دل کو بہلا سکے۔ ''حسن'' چوں کہ یہ باتیں ''جہاں زادؔ'' سے کہہ رہا ہے لہٰذا طے ہے کہ وہ اُس کے اور اپنے عشق کی نہیں بلکہ اپنے اور ''سوختہ بخت'' کے درمیان ''محبت'' کا حال بیان کر رہا ہے۔

کھیل اک سادہ محبت کا
شب و روز کے اس بڑھتے ہوئے کھوکھلے پن میں جو کبھی
کھیلتے ہیں
کبھی رو لیتے ہیں مل کر، کبھی گا لیتے ہیں،
اور مل کر کبھی ہنس لیتے ہیں
دل کے جینے کے بہانے کے سوا اور نہیں ——

اس سے ظاہر ہے کہ راشد محبت اور عشق سے فرد کے اندرونی خلا کو پُر کرنا چاہتے ہیں۔

عشق کی نوازش یہ ہے کہ وہ عاشق کو معشوق کی ذات اور اس کی مرضی کے سوا تمام چیزوں سے بے نیاز کر دیتا ہے۔ عاشق جو جذبات کا حاتم ہوتا ہے اس کے نزدیک عشق کی جذباتی زندگی ہی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ وہ دوسری مادی چیزوں کو ترجیح نہیں دیتا۔ راشد کے یہاں عشق کے جذباتی اور زندگی کے مادی پہلو کے درمیان تذبذب اور کش مکش کی صورت ہے۔ ''حسن'' کی شکل اس نظم میں جو عاشق/فن کار ہے

اگر چہ اسے جذبات واحساسات کی دولت ملی ہے لیکن دنیاوی زندگی میں بھی اسے مال ودولت کی خواہش ہے۔
حالاں کہ وہ جانتا ہے کہ دونوں چیزیں ایک ساتھ جمع نہیں ہوسکتیں۔ اس لیے کہ عشق، عاشق اور معشوق کے
علاوہ تمام مادی چیزوں کی نفی کرتا ہے۔ پھر بھی عام انسانوں کی طرح اس میں بھی یہ فطری خواہش ہوتی ہے ؎

تو ہنسے گی، اے جہاں زاد، عجب بات
کہ جذبات کا حاتم بھی میں
اور اشیا کا پرستار بھی میں
اور ثروت جو نہیں اس کا طلب گار بھی میں!
تو جو ہنستی رہی اُس رات تذبذب پہ مرے
میری دورنگی پہ پھر سے ہنس دے!
عشق سے کس نے مگر پایا ہے کچھ اپنے سوا؟

آخری مصرعہ خواہش اور کش مکش کی حالت پر مکمل روک لگا دیتا ہے۔ راشد ''عشق'' پر سوال قائم کر
یہ واضح کر دیتے ہیں کہ آج تک عشق سے کسی کو اپنی اور محبوب کی ذات کے سوا کچھ نہیں ملا۔ آخری مصرعہ میں
راشد نے عشق کی جس بے سروسامانی کا ذکر کیا ہے وہ غالبؔ کے اس شعر کی بازگشت معلوم ہوتا ہے۔ ؏

شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا — قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

راشد نے عاشق/فن کار کی زندگی میں جس دورنگی کا ذکر کیا ہے، ضیاء الحسن اسے تخلیق کار کی
زندگی کے دو پہلو قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''تخلیق کار دو سطح پر زندگی گزارتا ہے، ایک معاشرتی زندگی اور دوسری تخلیقی زندگی جب کہ
دنیا کے دیگر تمام انسانوں کو صرف یک سطحی معاشرتی زندگی میں میسر رہتی ہے۔ تخلیق کار اپنی
معاشرتی زندگی میں انھیں مسائل کا شکار ہوتا ہے جن سے معاشرے کے دیگر لوگ گزرتے ہیں۔
انھیں کی طرح خوشی، غمی، نفرت، غصے، حسد، رشک، خواہشوں، مفلسی اور ثروت کی حسرت کا
شکار ہوتا ہے۔ انھیں کی طرح ایک پُرتعیش معاشرتی زندگی کا خواہش مند ہوتا ہے اور لمحۂ تخلیق
میں وہ ان تمام احتیاجات سے بلند اور ماورا ہو جاتا ہے۔ یہ دوئی ضرور ہے لیکن تضاد نہیں ہے۔''[1]

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ص: ۸۷

آخر میں راشد نے عشق کی ماہیت اور مقصد پر گفتگو کی ہے جس میں وہ اسے ہر فن کا تخلیقی محرک بتاتے ہیں۔ راشد کے مطابق عشق ایک ایسی غیر واضح، پوشیدہ حقیقت ہے جسے کسی علم کی مدد سے وضاحت اور قطعیت سے سمجھانا مشکل ہے۔ عاشق کی ذات، اُس کی ظاہری اور باطنی کیفیت کا احساس وادراک ہی اس کا جواب ہے۔ یعنی ''عشق'' کے متعلق عاشق کی ذات کے حوالے سے ہی کسی نتیجے تک پہنچا جا سکتا ہے۔ البتہ اس کی غایت یہ ہے کہ انسان جو عاشق بھی ہے فن کار بھی، اس کے باطن کی صدا گونج اُٹھے، اس کے اندرون میں آوازوں کا شور بلند ہو، اس کے خوابیدہ تخلیقی جوہر بیدار ہو جائیں۔

اے جہاں زاد،
ہے ہر عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
اس کا نہیں کوئی جواب
یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اُٹھے!

اب راشد ''عشق'' کو ایسے مقام پر لے آئے ہیں جہاں یہ فن/تخلیق سے مربوط ہو سکتا ہے۔ ''حسن'' اپنے فن، چاک اور کوزوں کی جانب صدیوں کے بعد اسی لیے لوٹ سکا کہ عشق نے اس کے جذبۂ تخلیق کو بیدار کر دیا، اور یہ تب ممکن ہو جب اس نے خود کو محبوب کی ذات سے الگ کر لیا۔ ورنہ جب تک 'جہاں زاد' کا حسن اور اس کے عشق میں وارفتگی کی کیفیت 'حسن' پر طاری رہتی ہے وہ تخلیقی عمل اور فنی اظہار کے وسیلوں سے دور رہتا ہے۔ گویا 'عشق' فن اور اس کی تخلیق میں مانع ہے۔

اے جہاں زاد
مرے گوشۂ باطن کی صدا ہی تھی
مرے فن کی ٹھٹھرتی ہوئی صدیوں
کے کنارے گونجی
تیری آنکھوں کے سمندر کا کنارا ہی تھا
صدیوں کا کنارا نکلا
یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو مرے کوزوں کے بگڑے ہوئے،

بنتے ہوئے سیماؤں کا آئینہ ہے

یہ سمندر جو ہر اک فن کا

ہر اک فن کے پرستار کا

آئینہ ہے

'حسن' کے عشق کا زمانہ، فن پر زوال کا زمانہ ہے۔ وقت فن پر ٹھٹھرتا ہوا گزر جاتا ہے۔ یہ صورت حال اس وقت ختم ہوتی ہے جب فن کار کا باطن تخلیق کی صداؤں اور روشنی سے جگمگا اُٹھتا ہے۔ جب عشق کے سمندر کو عبور کر وہ گل و چاک کے ساحل تک پہنچتا ہے، لیکن اس میں بھی اسے صدیاں گزر جاتی ہیں۔

نظم کے اس آخری حصے میں راشد نے ''سمندر'' کو بہ تکرار ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کیا ہے۔ سب سے پہلے وہ اسے مرکب صورت میں ''آنکھوں کا سمندر'' کے طور پر استعمال کرتے ہیں جس میں استعارہ اور کنایہ دونوں کی گنجائش ہے۔ اس سے مراد محبوب کے آنکھوں کا حسن، اس کی سحر انگیزی یا پھر محبوب کی مکمل ذات ہے جس میں ڈوبنے کے بعد نکل پانا عاشق کے لیے کبھی آسان نہیں رہا۔

اس نظم میں 'حسن' اور 'جہاں زاد' کے عشق کا سب سے مضبوط پہلو جنسی ہے۔ ''آنکھوں کا سمندر'' میں 'آنکھ' کو استعارہ مانیں تو جنس کا یہ پہلو بہت ہی نمایاں طور پہ موجود ہے۔ یہ اس طرح بھی واضح ہوتا ہے کہ نظم کی ابتدا میں 'حسن' لذت وصال کے دیرپا اثرات کا ذکر کرتا ہے جو اس کے شعور و ذات پر مسلسل طاری ہے۔ اس کیفیت کے وقفۂ طویل کا اظہار راشد نے انہی مصرعوں میں کیا ہے اور وہ اس طرح کہ 'حسن' کو 'جہاں زاد' کی آنکھوں کے سمندر سے نکلنے میں جو وقت لگا وہ صدیوں پر محیط ہے۔ اس کے بعد راشد 'سمندر' کو پوری طرح استعاراتی معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسے ذات کا، کوزوں کے بنتے بگڑتے سیماؤں کا، ہر فن کا اور فن کے پرستار کا ''آئینہ'' کہتے ہیں۔ فن کار/ شاعر کی ذات کے حوالے سے ''سمندر'' کسی فن کارانہ تخلیقی وجود یا محبوب کی ذات دونوں کے معنی رکھتا ہے۔ ہر تخلیق اپنے خالق کی تخلیقی صلاحیتوں اور اس کی ذات میں موجود عناصر کا انکشاف/ انعکاس کرتی ہے۔ چوں کہ 'حسن' کے لیے 'جہاں زاد' کی ذات ہمیشہ 'آئینہ' رہی لہٰذا جب وہ 'سمندر' کو اپنی ذات کا آئینہ کہتا ہے تو اس میں 'محبوب' کی ذات بھی شامل ہوجاتی ہے۔ کوزوں کے سلسلے میں یہ ''سمندر'' وقت/عشق کا استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ہر مادی تخلیق کی بنتی بگڑتی شکلیں وقت کے آئینے میں دکھائی دیتی ہیں۔ اس نظم میں چوں کہ 'عشق' ہی فن کے زوال کا سبب ہے

اور اُس کی از سرِ نو تخلیق کا محرک بھی۔ اس حیثیت سے دیکھیں تو 'سمندر' اپنے معنی میں 'عشق' سے مربوط ہو جاتا ہے۔

آخر میں راشد 'سمندر' کو تمام فنون کا اور اس کے پرستاروں کا آئینہ کہتے ہیں تو اس سے مراد زندگی میں موجود حسن کی تمام صورتیں یا پھر کوئی نسوانی پیکر ہے۔ راشد عورت کو تمام فنون کا اجتماع قرار دیتے ہیں اور نظم ''رقص'' میں عورت کو اسی حیثیت سے پیش کر چکے ہیں۔ فن کا مقصود حسن کی پیش کش ہے۔ 'عورت' ایک ایسی وحدت ہے جس میں حسن و فن دونوں شامل ہیں لہٰذا یہ فن اور فن کے پرستاروں کی توجہ کا مرکز ہے۔

راشد کے کلام میں ایسے الفاظ اور استعارے جو یک رُخے نہ ہو کر معنی کی مختلف جہات کھولتے ہوں، ان میں معنی کے تعین کا عمل ایک پیچیدہ صورت حال اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی مثال مذکورہ نظم کا آخری حصہ ہے جس میں ''سمندر'' کا استعارہ ایک سے زیادہ معنی رکھتا ہے اور معنی کے اس تنوع کے سبب متن کے اس حصے کا معنیاتی نظام کسی ایک سطح پر نہیں ٹھہرتا بلکہ تفہیم و تعبیر کی ہر کوشش اسے معنی کے کسی نئے پہلو سے مربوط کر دیتی ہے۔ قاضی افضال حسین صاحب نے اپنے مضمون ''مطالعۂ راشد کے جہات'' میں راشد کی شعری انفرادیت کو نمایاں کرنے کے لیے کلام کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے، اس میں انھوں نے ایسے استعاروں کے حوالے بھی پیش کیے ہیں جن کے کسی ایک معنی کو متعین کرنا دشوار ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اس سے پیچیدہ تر صورت حال ان نظموں میں ہے جہاں کوئی ایک Signifier بہ یک وقت فرد کی ذات اور کلام دونوں پر حاوی ہے۔ مثلاً سمندر۔''[1]

اسی میں آگے راشد کی ایک نظم ''سمندر کی تہہ میں'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس نظم میں بھی سمندر فن اور ذات بہ یک وقت دونوں کا Signifier ہے اس لیے نظم کی تعبیر بہ یک وقت دو سمتوں میں حرکت کرتی ہے۔''[2]

معنی کی یہ کثیر الجہتی ہر اچھی اور زندہ تخلیق کا ایک بنیادی وصف ہے اور یہ بلاشبہ راشد کے کلام میں موجود ہے۔

''حسن کوزہ گر'' سلسلے کی تیسری نظم میں راشد نے ''جہاں زاد'' اور ''حسن'' کے درمیان وابستگی اور تعلق کی جو نوعیت بیان کی ہے وہ پچھلی نظم ''حسن کوزہ گر (۲)'' کی طرح جنسی، جذباتی اور تخلیقی ہے۔

---

[1] اطلاقی تنقید: نئے تناظر۔ ص: ۶۴

[2] ایضاً۔ ص: ۶۴

البتہ پچھلی نظموں کے حوالے سے ان میں ارتقائی صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ راشد کے یہاں عشق میں وصال کے بعد ہی فن اور فن کار کے درمیان تخلیقی ارتباط قائم ہو پاتا ہے۔

نظم کو اس کے ارتقائی پہلو سے دیکھیں تو اس میں ہمیں کچھ تبدیلیاں نظر آتی ہیں جو زمانی بھی ہیں اور کردار کے مزاج / رویے کی بھی۔ مثلاً دوسری نظم حسن کوزہ گر (۲) میں عشق کو جنسی لطف اندوزی، روحانی سکون، ذہنی ہم آہنگی، تخلیق اور فن کے بنیادی جوہر کی حیثیت سے نمایاں کیا گیا ہے جب کہ حسن کوزہ گر (۳) میں جنس زوال عمر کے خلاف کھڑا رہنے یا اس احساس کو کم کرنے کا ذریعہ ہے۔

اس طرح زمانی لحاظ سے یہ نظم حسن کوزہ گر (۳) سے اس طرح مربوط ہے کہ اس سلسلے کی پہلی دوسری نظموں میں ''حسن'' جوان، پُر جوش اور جذبۂ تخلیق سے بھرا ہوا تھا۔ اب اس کی حیثیت ایک معمر اور عمر دراز فرد کی ہے جو شاید بوڑھاپے کے قریب ہے یا بوڑھا ہو چکا ہے۔

یہ نظمیں ایک دوسرے سے یوں بھی وابستہ ہیں کہ ''حسن کوزہ گر (۲)'' میں مرکزی کردار حسن کو یہ خواہش اور اُمید رہتی ہے کہ وہ جہاں زاد سے ایک بار پھر ملے گا۔ چنانچہ تیسری نظم میں اس کی ملاقات ایک بار پھر جہاں زاد سے حلب کے کارواں سرا میں ہوتی ہے۔

ابتدائی دو نظموں میں صرف تین کردار حسن، جہاں زاد اور حسن کی بیوی 'سوختہ بخت' ہیں۔ اس میں رقیب کے طور پر ایک چوتھے کردار ''لبیب'' کا اضافہ ہوا ہے۔

بغداد کی ملاقات کے بعد ''حسن'' جہاں زاد سے وقتاً فوقتاً ملتا رہا یا ایک طویل عرصے کے بعد دونوں حلب میں ہی ملتے ہیں اس کا نظم میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ البتہ اس ملاقات پر جہاں زاد ضرور کہتی ہے کہ: ''حسن یہاں بھی کھینچ لائی جاں کی تشنگی تجھے'' اس بیان میں دونوں ہی صورت حال کا امکان ہے۔ یعنی ممکن ہے کہ دونوں اکثر ملتے رہے ہیں اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ بغداد کی ملاقات کے بعد اب تک وہ حلب کی ملاقات سے پہلے نہ ملے ہوں۔

حسن جہاں زاد سے حلب میں پھر وصال یاب ہوتا ہے۔ دونوں پوری ہم آہنگی اور خود سپردگی سے ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہیں۔ ایک دوسرے کے جسم و جاں سے لگ کے تیرتے ہیں لیکن اب عشق اور جنس کی ترجیحات کچھ بدل چکی ہیں۔ اب 'حسن' 'جہاں زاد' سے اس لیے نہیں ملتا کہ اس کے وصال سے حظ اٹھائے بلکہ اس لیے ملتا ہے کہ تیزی سے گزرتی زندگی اور زوال عمر کا احساس کم ہو اور وہ اس پر کسی حد تک قابو پا سکے۔

ہم ایک دوسرے کے جسم وجاں سے لگ کے

تیرتے رہے تھے ایک شادکام خوف سے

کہ جیسے پانی آنسوؤں میں تیرتا رہے

ہم ایک دوسرے سے مطمئن زوال عمر کے خلاف تیرتے رہے

یہاں دونوں ہی کرداروں میں ذہنی، جذباتی اور فکری مطابقت ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے مطمئن ہیں۔ جہاں زاد حسن سے کیوں ملتی ہے اور وہ اُسے اپنے جسم و روح سے فیض یاب کرنے پر کیسے راضی ہے نظم میں کہیں بھی یہ وضاحت اس کا بیان نہیں ہے۔ راشد نے حسن کی طلب اور خواہش کے در پردہ جہاں زاد کی ناگفتنی میں بھی بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ دراصل جو خوف ''حسن'' پر ہے وہی جہاں زاد پر بھی ہے، اور یہ آخری مصرعے ''ہم ایک دوسرے سے مطمئن زوال عمر کے خلاف تیرتے رہے'' سے پوری طرح واضح ہے۔

راشد جنس کو زوال عمر کے احساس پر قابو پانے کا ایک موثر وسیلہ سمجھتے ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کی ایک نظم ''شباب گریزاں'' میں وہ اس خیال کو پیش کر چکے ہیں۔

بغداد اور حلب میں وصال کے نتائج ایک دوسرے سے بالکل مختلف اور تعجب خیز ہیں۔ بغداد کی لذت وصال کا اثر حسن پر اتنا شدید ہوتا ہے کہ وہ اس کے طلسم سے باہر نہیں آپاتا اور بار بار جہاں زاد سے اس کا ذکر بھی کرتا ہے۔ اس کے برعکس حلب کی ملاقات کے بعد اُسے جسم و روح کی دوئی اور ذات کی شکستگی کا احساس ہوتا ہے۔

مگر یہ وہم دل میں تیرنے لگا کہ ہو نہ ہو

مرا بدن کہیں حلب کے حوض ہی میں رہ گیا ——

یعنی وہ یہ محسوس کر رہا ہے کہ اس کا جسم اس کے پاس نہیں ہے اور یہ دورانِ وصال حلب کے حوض میں ہی رہ گیا۔ ضیاء الحسن کے نزدیک حسن کا یہ احساس وصال کی خود سپردگی کا احساس ہے۔[1] حالاں کہ یہ وصال کی خود سپردگی ہرگز نہیں ورنہ ''حسن'' کو یہ وضاحت پیش کرنے کی ضرورت نہ ہوتی۔

نہیں مجھے دوئی کا واہمہ نہیں

کہ اب بھی ربط جسم وجاں کا اعتبار ہے مجھے

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ ص: ۸۸

یہی وہ اعتبار تھا

کہ جس نے مجھ کو آپ میں سمو دیا ——

اس کے بعد راشد ربط جسم و جاں کا یقین اور اس یقین سے خودی کی بیداری/ فرد کے وجود اور اس کی اپنی ذات کی اہمیت کا احساس پیدا ہونے کا ذکر کرتے ہیں جو بلاشبہ عشق اور جذبۂ رقابت سے نمودار ہوا ہے۔ اس لیے کہ جہاں زاد سے وصال اور خود سپردگی کے دوران اس دفعہ حسن کو اُس کی زبانی ایک دوسرے شخص ''لبیب'' کا نام سنائی دیتا ہے جو جہاں زاد کے گیسوؤں کو کھینچتا اور لبوں کو نوچتا ہے۔ حسن کو ذاتی طور پر جہاں زاد اور 'لبیب' کے اس تعلق سے شدید رنج ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ سوچتا ہے کہ عورت کی ذات میں بے وفائی شامل ہے۔ وہ عورت کو عورت کی ساخت پر ہی ''طنز'' کہتا ہے، اور یہیں اس کی انانیت عود کر آتی ہے جس میں وہ جہاں زاد سے الگ اپنے وجود کو مکمل تصور کرتا ہے۔

میں سب سے پہلے ''آپ'' ہوں

اگر ہمیں ہوں —— تو ہو اور میں ہوں —— پھر بھی میں

ہر ایک شے سے پہلے آپ ہوں

اگر میں زندہ ہوں تو کیسے ''آپ'' سے دغا کروں؟

اس طرح دیکھیں تو راشد کے یہاں ہر وجود یا ذات کی تکمیل کے دو پہلو ہیں۔ ایک انفرادی اور دوسرے معاشرتی۔ ذات کی انفرادی تکمیل یہ ہے کہ یہ اپنی جسمانی قوت و صلاحیت سے فعال نظر آئے اور عزّت نفس کا خیال رکھے۔ خارجی حوالوں سے ذات کی تکمیل کی صورت یہ ہے کہ فرد کسی دوسرے شخص سے ذہنی، جذباتی اور فکری لحاظ سے اتنا قریب ہو کہ دونوں ایک دوسرے کے بغیر اپنے وجود میں شدید طور پر کسی خلا کا احساس کریں۔ یعنی ایک مقام پر فرد اپنے آپ میں پورا ہوتا ہے اور دوسری جگہ معاشرے کے دوسرے افراد سے مل کر یہ اپنے وجود کو مکمل کرتا ہے۔

حسن کے جسم کا حلب کی حوض میں رہ جانے کا احساس یہی ظاہر کرتا ہے کہ کہیں نہ کہیں جہاں زاد اور اس کے تعلق میں فرق آ گیا ہے۔ اگر یہ انجذاب اور استغراق کی حالت ہے تو صرف جسم ہی نہیں پورا وجود ڈوب جانا چاہیے تھا جیسا کہ پچھلی نظم حسن کوزہ گر (۲) میں تھا کہ حسن کو محبوب کی ذات میں اپنی ذات دکھائی دیتی تھی۔

اپنی ذات/ وجود کے ساتھ حسن کی وفاداری کو راشد نے جہاں زاد کی بے وفائی کے مقابلے میں قائم کیا ہے۔

اس نظم میں حسن جہاں زاد اور سوختہ بخت کے علاوہ ایک چوتھے کردار ''لبیب'' کا اضافہ ہوا ہے۔ یہ کردار عشق کی تثلیث کو مکمل کرتا ہے۔ اسی کے ذریعہ راشد نے جہاں زاد کی شخصیت کی ایک دوسری جہت نمایاں کی ہے جس میں وہ ''حسن'' کے علاوہ ''لبیب'' سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ اس تعلق کا علم اُسے وصال کی رات ہوتا ہے۔ ''لبیب'' جہاں زاد کے لاشعور پر اس قدر حاوی ہے کہ وہ سوتے ہوئے/ خواب کی کیفیت میں بار بار اس کا نام لیتی ہے۔ اس واقعہ سے حسن کے جذبۂ عشق کو صدمہ پہنچتا ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے اور جہاں زاد کے درمیان ایک فاصلہ محسوس کرتا ہے۔ لیکن پھر ذہنی طور پر وہ اسے قبول کر لیتا ہے اور سمجھتا ہے کہ جہاں زاد کی خود آگہی کی بے ریا نشاط ناب کا نہ تو اسے اور نہ ہی لبیب کو رقیب بننا چاہیے۔ ضیاء الحسن لکھتے ہیں:

> ''راشد پہلے اسے عورت کی ساخت پر طنز کہتے ہیں اور بعد میں حسن کوزہ گر اور لبیب دونوں کو جہاں زاد کی ''خود آگہی کی بے ریا نشاط ناب'' کا رقیب بننے کا حق دینے کے انکاری ہیں، گویا عورت کی شخصی آزادی میں مخل ہونے کی نفی کرتے ہیں جس طرح حسن کوزہ گر اپنی اس سوختہ بخت کے ہوتے ہوئے جہاں زاد سے نہ صرف عشق کرتا ہے بلکہ وصال یاب بھی ہوتا ہے اسی طرح وہ جہاں زاد کو بھی اپنی ''خود آگہی کی بے ریا نشاط ناب'' میں آزاد قرار دیتا ہے۔''[1]

یہ عورت کا وہ روپ ہے جو اردو شاعری میں عام نہیں۔

راشد نے لبیب اور جہاں زاد کے تعلق کو محض ''آب و گل'' کا رابطہ کہہ کر حسن کوزہ گر کے عشق اور لبیب کی ہوس پرستی کو بھی واضح کرنے کی کوشش ہے۔ وہ لبیب کو ''ہر نوائے ساز گار کی نفی'' کہتے ہیں۔ گویا وہ/ اس کی ذات کسی تخلیق یا فن پارے کے لیے معاون نہیں ہے۔

لبیب ہر نوائے ساز گار کی نفی سہی!
مگر ہمارا رابطہ وصالِ آب و گل نہیں، نہ تھا کبھی
وجود آدمی سے آب و گل سدا بروں رہے
نہ ہر وصال آب و گل سے کوئی جام یا سبو ہی بن سکا
جوان کا ایک واہمہ ہی بن سکے تو بن سکے!

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ ص:۹۱

راشد کے نزدیک انسانی وجود یا کسی فن پارے کی تخلیق محض آب وگل سے نہیں ہوتی۔ ان کی خواہش یہ ہے کہ انسان جو تخلیق کار بھی ہوتا ہے وہ محض مادی خواہشات کا پابند نہ رہے اس لیے کہ مادیت جو ہر تخلیق کو مردہ کر دیتی ہے۔ اگرچہ آب وگل جام وسبو کی تخلیق کے بنیادی عناصر ہیں لیکن جام وسبو کی شکل میں کوئی حقیقی تخلیق جس میں فنی ہنرمندی کی روشنی بھی دکھائی دے اس وقت تک ظاہر نہیں ہوسکتی تا آنکہ اس میں فن کار کا وجدان اس کا عشق اور حسن و دلکش کے ذرائع شامل نہ ہوں۔ گویا فن اپنے سے عشق کے بغیر ہر تخلیق محض نوع تخلیق کا واہمہ بن سکتی ہے، زندہ، دلکش تخلیق نہیں۔ ضیاء الحسن نے نظم کے مذکورہ حصے کی تعبیر یوں کی ہے:

> ''یہاں وہ یہ تخلیقی اصول دریافت کرتے ہیں کوزہ و جام وسبو آب وگل سے نہیں تخلیق ہوے بلکہ اگر آب وگل میں تخلیق کار کا وجدان شامل نہ ہوتو ان کا واہمہ یا شائبہ بن سکتا ہے تخلیق ظہور پذیر نہیں ہوتی۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے علم عروض، علم بیان و بدیع ولغت سے شاعری نہیں ہوتی...... اس تخلیقی اصول کو زندگی کے ہر فعل، ہر ہنر، ہر فن، ہر علم پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ ہر سائنس داں آئن سٹائن یا اسٹیفن فلیمنگ نہیں، ہر نفسیات داں علم کے باوجود فرائڈ یا یونگ نہیں بن پاتا۔ اسی طرح ہر کوزہ گر حسن کوزہ گر نہیں بن پاتا۔ ہر عاشق ایک سطح پر لبیب ہے کہ وہ محبوب یا حسن سے وصال کا متمنی ہے لیکن وصال کا ہر خواہاں عاشق نہیں کیوں کہ عاشق وصال محض کا خواہاں نہیں ہے بلکہ مکمل ہم آہنگی کا طلب گار ہے۔''[1]

عاشق، معشوق اور رقیب کی روایتی تثلیث کو راشد ''مثلث قدیم'' کہتے ہیں۔ حسن، جہاں زاد اور لبیب تین مختلف زاویے ہیں جن سے مثلث بنتا ہے لیکن آپسی تعلقات کے باوجود انھیں اپنے وجود کی صلاحیتوں کے اسرار نہیں معلوم ہوتے۔ حسن کوزہ گر پہلے تو اس تثلیث کو توڑنے کا ارادہ کرتا ہے لیکن اس کے لیے وہ جہاں زاد کی اجازت بھی چاہتا ہے۔ جلد ہی وہ اس ارادے کو ترک کرتا ہے اس لیے اس کی تخلیقی شخصیت کے لیے 'مثلث قدیم' محرکِ تخلیق کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں زاد کی شخصیت، اس کا حُسن اور اس سے عشق وہ عناصر ہیں جن سے کوزہ اور کوزہ گر دونوں کو روشنی ملتی ہے۔ حسن، فن کار اور تخلیق میں ہم آہنگی کا یہی وہ مقام ہے جب کوئی فن پارہ آب وگل کی منزل سے جدا ہو کر عام کوزوں سے الگ ایک تخلیقی کل کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ص:۹۰

مثلث قدیم کو میں توڑ دوں، جو تو کہے، مگر نہیں
جو سحر مجھ پہ چاک کا وہی ہے اس مثلث قدیم کا

....

سبو و جام پر ترا بدن، ترا ہی رنگ، تیری تازگی
برس پڑی
وہ کیمیا گری ترے جمال کی برس پڑی
میں سیلِ نورِ اندروں سے دھل گیا!
مرے دروں کی خلق یوں گلی گلی نکل پڑی
کہ جیسے صبح کی اذاں سنائی دے!
تمام کوزے بنتے بنتے "تو" ہی بن کے رہ گئے
نشاط اس وصالِ رہ گزر کی ناگہاں مجھے نگل گئی ـــــ
یہی پیالہ و صراحی و سبو کا مرحلہ ہے وہ
کہ جب خمیر آب و گل سے وہ جدا ہوئے
ان کو سمتِ راہِ نو کی کامرانیاں ملیں۔

اب حسن کوزہ گر تخلیقی ہنرمندی کے کمال پر پہنچ چکا ہے۔ وہ مادی لحاظ سے غریب ضرور ہے لیکن اُسے یہ معرفت حاصل ہو چکی ہے کہ کوئی تخلیق کیسے وجود میں آتی ہے اور کون سی چیزیں اسے فن کی عظیم بلندیوں پر فائز کرتی ہیں۔ لیکن اس مرتبہ پر پہنچنے کے باوجود آج بھی اسے وہی دیوانگی اور اپنے آپ سے فراق کی تمنا ہے جو نو برس کے دوران ناسزا میں تھا۔ جس میں اس نے اپنے چاک اور کوزوں کی جانب پلٹ کر نہ دیکھا۔ "حسن کوزہ گر" کو اب نہ تو غم فراق کا درد ہے، نہ گمرہی کی رات کا، نہ وصال کا، نہ اپنی شکست خوردگی اور موت کا انتظار ہے۔ بس ایک ایسے وقفے کا انتظار ہے جو وقت کے تسلسل میں کہیں بندھا ہوا ہے اور جس کے آنے کی اُمید ہے۔ چنانچہ گزرتے وقت میں ایسا کوئی لمحہ جب اسے میسّر آجاتا ہے جس میں وہ خود میں سرشاری اور دیوانگی کی کیفیت محسوس کرتا تو انتظار کی تکلیف بھی رفع ہو جاتی ہے۔ اب پھر سے ایک بار زندگی کی رفتہ و گزشتہ شکلیں خیالات کے پردے پر متحرک ہو جاتی ہیں۔ سارے واقعے اور حادثے یاد آنے لگتے ہیں،

باطن جگمگا اٹھتا ہے۔ ماضی کی پوری کائنات اپنی تمام تر لطافتوں، رعنائیوں اور دکھ درد کے ساتھ 'حسن' کے دل و دماغ پر وارد ہوتی ہے۔ اس انتہائی جاندار اور مسرور کن احساس سے حسن کے ضعیف اور کمزور جسم میں تر و تازگی پیدا ہو جاتی ہے اس کا وجود حرکت میں آ جاتا ہے۔

کبھی جو چند ثانیے زمان بے زماں میں آ کے رک گئے

تو وقت کا یہ بار میرے سر سے بھی اتر گیا

تمام رفتہ و گزشتہ صورتوں، تمام حادثوں

کے سست قافلے

مرے دروں میں جاگ اٹھے

مرے دروں میں اک جہانِ بازیافتہ کی ریل پیل جاگ اٹھی

بہشت جیسے جاگ اٹھے خدا کے لاشعور میں!

آخر میں راشد فن کار اور تخلیق/فن کے حوالے سے یہ اصول برآمد کرتے ہیں کہ فن کار تخلیقی عمل کی طرف تبھی آتا ہے جب وہ اپنی ذات کے حصار میں رہے۔

میں جاگ اٹھا غنودگی کی ریت پر پڑا ہوا

غنودگی کی ریت پر پڑے ہوئے وہ کوزے جو

—— مرے وجود سے بروں ——

تمام ریزہ ریزہ ہو کے رہ گئے تھے

میرے اپنے آپ سے فراق میں،

وہ پھر سے ایک کل بنے (کسی نوائے سازگار کی طرح)

وہ پھر سے ایک رقص بے زماں بنے

وہ رویت ازل بنے!

ضیاء الحسن کا خیال ہے کہ:

''راشد کے نزدیک محبوب سے وصال اپنے آپ سے وصال اور فراق اپنے آپ سے فراق ہے کیوں کہ نو سال کے دورِ فراق میں وہ از خود رفتہ ہو جاتا ہے اور اپنے تخلیقی جوہر سے دور

نکل جاتا ہے اور جہاں زاد سے وصال کے بعد وہ پھر اپنے فن کی طرف، اپنے سوکھے تغاروں کی طرف پلٹ آتا ہے۔"[۱]

''حسن کوزہ گر (۴)'' اس سلسلے کی آخری نظم ہے۔ مجموعے کی ترتیب میں راشد نے اسے جس مقام پر رکھا ہے یہ اس کی مناسب ترین جگہ ہے۔ اس لیے کہ یہ نظم فن کار کے ذریعے مستقبل میں اپنے فن اور اپنی ذات کی بقا کی صورتوں کا احتساب ہے۔ اس میں فن/تخلیق کی جو حالت ظاہر ہوئی ہے راشد نے اسے اپنی بصیرت، وجدان اور دروں بینی سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ راشد کے مداح اور ناقد اس نظم کو اقبال کی ''مسجد قرطبہ'' کے برابر سمجھتے ہیں اور ان کے معقولات کی بنیاد اس پر ہے کہ راشد کی مذکورہ نظم کا موضوع ''عشق''، ''فن'' اور ''تخلیق کار'' کی ابدیت ہے۔ ضیاء الحسن نے لکھا ہے:

''اس حصہ نظم میں انھوں نے تخلیق کو اور اس کے حوالے سے تخلیق کار کو زمان و مکان کی حد بندیوں سے ماورا کر دیا ہے۔''[۲]

اسی کے حوالے سے وہ دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''حسن کوزہ گر'' اپنے چوتھے حصے میں اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' کے اس خیال سے بھی ہم آہنگ ہو جاتی ہے جس میں اقبال عشق کی ماورائیت زمان و مکان کا نظریہ پیش کرتے ہیں......
اقبال اور راشد اپنی ان نظموں میں روایتی فکر سے مختلف ہو جاتے ہیں جس میں فنا کے فلسفے کو فوقیت حاصل ہے۔''[۳]

ضیاء الحسن کا مذکورہ قول جس میں وہ تخلیق کار کے زمان و مکاں کی حد بندیوں سے آزاد ہونے کی بات کرتے ہیں یا پھر یہ کہ راشد کی اس نظم کو وہ اقبال کی ''مسجد قرطبہ'' کے برابر بتاتے ہیں دراصل حمید نسیم کے اس خیال کی بازگشت ہے کہ:

''یہ نظم (حسن کوزہ گر) اپنے موضوع کے لحاظ سے علامہ اقبال کی مسجد قرطبہ سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسجد قرطبہ کا موضوع Art in time ہے اور ''حسن کوزہ گر'' کا Artist in time آرٹسٹ زندگی کے چار مراحل پر۔''[۴]

---

[۱] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ ص: ۸۹

[۲] ایضاً۔ ص: ۹۱

[۳] ایضاً۔ ص: ۹۳

[۴] پانچ جدید شاعر۔ ص: ۱۵۰

اقبال اور راشد کے تصورِ عشق، اس کے تشکیل عناصر اور اس سے حاصل دوام کی صورتوں میں بڑا فرق ہے۔ البتہ دونوں نے تخلیق اور تخلیقی عمل کو عشق سے مربوط کیا ہے۔ اقبال کا تصورِ عشق مذہبی تعلیمات و عقائد سے مرتب ہوتا ہے لہٰذا اس میں الوہی قوت ہے جو فنا اور تخریب کی سب طاقتوں پر حاوی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ ''مسجد قرطبہ'' کو دیکھتے ہیں تو تخلیق وفن کا یہ نمونہ انھیں وقت کی تباہ کاریوں سے دور، اُسی شان وشوکت اور جلال و جمال کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔ اس کی تعمیر اُن ہاتھوں سے ہوئی جو عشق کی الوہی صفت رکھتے تھے، جو مردانِ خدا تھے۔ اس لیے فن کار اور ان کی تخلیق دونوں لازوال ہیں۔

راشد کا تصورِ عشق مذہبی اور مابعدالطبیعیاتی نہ ہوکر مادی نوعیت کا ہے۔ عشق کا یہ جذبہ ایک مادی پیکر سے تعلق خاطر کی بنیاد پر استوار ہوتا ہے اور اس کی تشکیل اس مادی پیکر/عورت کے ساتھ ذہنی، جسمانی اور روحانی ہم آہنگی سے ہوتی ہے۔ راشد کا عشق وقت پر پوری طرح حاوی نہیں ہے اور اسی واسطے ان کے یہاں فن پارہ/ تخلیق کو وہ دوام حاصل نہیں جو ''مسجد قرطبہ'' کو حاصل ہوسکا۔ راشد کے کلام میں عشق فن پارے کی تخلیق کرتا ہے دست بردِ زمانہ سے کچھ وقفے کے لیے اسے بچاپاتا ہے، بلکہ اس زمانے میں یہ فن کو وقت پر غالب کر دیتا ہے ؎

یہ ان کے تلےغم کی چنگاریاں پاسکیں گے
جو تاریخ کو کھا گئی تھیں؟
وہ طوفاں، وہ آندھیاں پاسکیں گے
جو ہر چیخ کو کھا گئی تھیں؟

''تاریخ'' کو اور ''ہر چیخ'' کو کھا جانے کا عمل دراصل وقت اور مادی تغیر کی دوسری تمام قوتوں پر فن کے غالب رہنے کا عمل ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ عشق وقت کی تخریبی قوت کو روکنے سے معذور ہے۔

''مسجد قرطبہ'' وقت کے خلاف اپنی کلیت میں من وعن قائم ہے۔ راشد کے یہاں ''حسن'' (فن کار) اور اس کے کوزے (تخلیق/فن) وقت کی گردش کا شکار ہوتے ہیں۔ ہزاروں سال بعد اگرچہ یہ اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں مگر اپنی کلیت میں/ ایک فنی وحدت کے ساتھ ظہور نہیں کرتے بلکہ ریزوں اور ٹکڑوں کی صورت ملتے ہیں۔

راشد کا تصورِ عشق چوں کہ مادی بنیادوں پر استوار ہے اس لیے ان کے یہاں فن کے دوام کی شکل بھی تبدیل ہوجاتی ہے۔ فن اور تخلیق اپنی مطلق صورت میں قائم رہنے کے بجائے مادی تغیر کے اصول کے

تاریخ، انہدام، تسلسل اور ارتقا کے ساتھ اس طرح قائم رہتا ہے کہ ایک طرف ہزاروں سال میں بلکہ اس سے پہلے حسن کوزہ گر کی تخلیق ریزہ ریزہ ہو کر دفن ہو چکی ہے لیکن دوسری طرف ہزاروں سال بعد بھی عشق، فن اور تخلیق کار کا ربط باقی ہے کہ ہر زمانے میں ایک نیا ''حسن کوزہ گر'' موجود ہے جو ماضی کے ''حسن'' کی روایات عشق وفن کے ساتھ زندہ ہے۔

جہاں زاد، کیسے ہزاروں برس بعد
اک شہر مدفون کی ہر گلی میں
مرے جام و مینا و گلدان کے ریزے ملے ہیں
کہ جیسے وہ اس شہر برباد کا حافظہ ہوں!
(حسن نام کا اک جواں کوزہ گر ـــــ اک نئے شہر میں ـــــ
اپنے کوزے بناتا ہوا، عشق کرتا ہوا
اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا ہے
ہمیں میں (کہ جیسے ہمیں ہوں) سمویا گیا ہے

پوری نظم کا لہجہ شکایت آمیز ہے، ایک فن کار کو اس بات کا رنج ہے کہ اس کے فن اور تخلیقات کو جن وسیلوں اور نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہیے لوگ اُسے نہیں دیکھتے۔ گویا وہ اپنے فن کی ناقدری پر ملول ہے۔ البتہ نظم کا آغاز جس انداز سے ہوا ہے اس سے فن کار کا اپنے فن پر احساس افتخار بھی نمایاں ہوتا ہے۔ افتخار اس بات کا ہے کہ ''شہر برباد'' کا کچھ حال معلوم ہوتا ہے تو اس کے جام و مینا اور کوزوں کے ذریعے سے ہی معلوم ہوتا ہے۔ یعنی اس شکست و ریخت کے باوجود اس کے فن کی اہمیت قائم ہے۔

راشد فن کو اس کی اپنی قدروں اور معیارات سے دیکھنے کے قائل ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اس کی تعبیر و تفہیم کے لیے کسی بیرونی ضابطے کے بجائے فن پارے میں موجود حسن اور خوب صورتی کے ذرائع کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ ماہرین آثار قدیمہ کے حوالے سے وہ دیگر سماجی، بشری اور سائنسی علوم کے ماہرین اور ایسے نقاد شعر و ادب کو طنز و تنقید کا نشانہ بناتے ہیں جو فن کے تقاضوں کو پس پشت ڈال کر دوسرے علوم کی روشنی میں تخلیقات کو پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش میں وہ فن پارے کو بطور فن کم سمجھ پاتے ہیں۔ اپنی علمیت کے اظہار اور اس کی ژولیدگیوں میں ہی اُلجھ کر رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ ایسے لوگ فن سے لطف اندوز

ہونے اور اس کی تحسین کا حق ادا کرنے کی اہلیت نہیں رکھتے اور نہ ہی یہ اس تخلیقی جذبے اور محرکات تک رسائی پاسکتے ہیں جن سے فن پارہ وجود میں آتا ہے اور جس سے اس میں خوب صورتی پیدا ہوتی ہے۔ ''کہنہ پرستوں''/ ماہرین آثار قدیمہ کے حوالے سے حسن کوزہ گر کہتا ہے ۔

یہ وہ لوگ ہیں جن کی آنکھیں
کبھی جام و مینا کی لم تک نہ پہنچیں
یہی آج اس رنگ و روغن کی مخلوق بے جاں
کو پھر سے اُلٹنے پلٹنے لگے ہیں
یہ ان کے تلے غم کی چنگاریاں پاسکیں گے
جو تاریخ کو کھا گئی تھیں؟
وہ طوفاں، وہ آندھیاں پاسکیں گے
جو ہر چیخ کو کھا گئی تھیں؟
انھیں کیا خبر کس دھنک سے مرے رنگ آئے ——
(مرے اور اس جواں کوزہ گر کے؟)
انھیں کیا خبر کون سی تتلیوں کے پروں سے؟
انھیں کیا خبر کون سے حسن سے؟
کون سی ذات سے، کس خدوخال سے
میں نے کوزوں کے چہرے اُتارے؟

حسن کوزہ گر کی زبانی راشد ایسے تمام لوگوں کو ''اپنا اسیر'' کہتے ہیں جو تخلیقات کو غیر فنی اصولوں یا فن کے تقاضوں کو چھوڑ کر محض اپنی علمیت کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ علم و دانش کی یہ ''خود اسیری'' دراصل وقت اور زمانے کی عطا ہے۔ یہ ایسی ہمہ گیر طاقت ہے جو افراد کی ذہنی اور فکری زندگی کو کسی خاص علم، اصول یا نظریے کا پابند بنا دیتا ہے ۔

یہ سب لوگ اپنے اسیروں میں ہیں
زمانہ، جہاں زاد، افسوں زدہ برج ہے

اور یہ لوگ اس کے اسیروں میں ہیں ——
جو اس کوزہ گر ہنس رہا ہے!
یہ معصوم وحشی کہ اپنے ہی قامت سے ژولیدہ دامن
ہیں جو یا کسی عظمت نارسا کے ——

راشد زمانے کو ''افسوں زدہ برج'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ گویا ہر عہد کا ایک غالب رجحان اور نقطۂ نظر ہوتا ہے جو افسوں کی طرح اس عہد کی ذہنی اور فکری زندگی پر چھایا رہتا ہے، لوگ اس کے پابند و اسیر ہوتے ہیں اس لیے کہ وہ فن کو مروجہ اصولوں کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔ تفہیم و تعبیر کے اس غیر فنی رویے کو ادب کی مختلف تحریکات کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً سرسید کی اصلاحی تحریک نے شعر و ادب میں افادی نقطۂ نظر کو فروغ دیا۔ چنانچہ اس دور میں اچھا ادب اسے کہا گیا جس میں افادی اور اصلاحی پہلو موجود ہو۔ فن کی ندرتوں اور اس کی نزاکتوں سے بڑی حد تک صَرفِ نظر کیا گیا۔ شاعری بطور فن ایک کل ہے جس کی تشکیل موضوع/فکر اور اسلوب اظہار کی ترکیب سے ہوتی ہے۔ ہم اگر اسے فن تسلیم کرتے ہیں تو اس کا تقاضا یہ ہے کہ کسی ایک پہلو کو اہمیت دینے کے بجائے اس کے تمام پہلوؤں کو برابر حیثیت کا سمجھیں، تبھی ہم شعری کل کی بازیافت کر سکتے ہیں۔

سرسید تحریک کی طرح ترقی پسند تحریک نے فن/تخلیقات کو مادی جدلیات، سماجی شعور، طبقاتی کش مکش، معاشی نظام اور معاشرے کے نچلے/ پس ماندہ طبقے سے وابستگی کی بنیاد پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اس تحریک نے بھی فکر/ مواد کو اہمیت دی لیکن ہیئت و اسلوب، اظہار کے فنی وسیلوں کو غیر ضروری خیال کر اس سے بے اعتنائی برتی۔ اس میں آواز کا زور و شور تو تھا لیکن شاعری ادھوری تھی۔ بہ استثنا چند شاعروں کے جنھوں نے اسے ایک کل سمجھ کر تخلیق کیا اور ہمیشہ اسی تناظر میں اسے دیکھا بھی۔

راشد نظم کے مذکورہ حصے میں فنی تخلیق کی تفہیم کے لیے اس قسم کی ہر نظریاتی پابندی کو رد کرتے ہیں جس سے فن کی وحدت مجروح ہوتی ہو۔

بطور شاعر راشد کے لیے فن اور خیال کی رسالت کا مسئلہ ہمیشہ اہم رہا ہے۔ وہ اپنی فکری بے چینی، باطنی اضطراب اور درد کو دوسروں تک منتقل کرنا ایک فن کار/ شاعر کا فریضہ سمجھتے ہیں۔ اپنی مختلف نظموں، خطوط اور ''ایران میں اجنبی'' کے دیباچے میں بھی انھوں نے اس مسئلے پر اظہار خیال کیا ہے۔ راشد کو تخلیقی

زندگی کے آخری ایام تک یہ چیز پریشان کرتی رہی ہے جس کا اظہار حسن کوزہ گر کی زبان سے اس نظم میں یوں ہوا ہے۔

انھیں کیا خبر کیسا آسیب مبرم مرے غار سینے پہ تھا
جس نے مجھ سے (اور اس کوزہ گر سے) کہا:
''اے حسن کوزہ گر جاگ
درد رسالت کا روز بشارت ترے جام و مینا
کی تشنہ لبی تک پہنچنے لگا ہے!''
یہی وہ ندا، جس کے پیچھے حُسن نام کا
یہ جواں کوزہ گر بھی
پیاپے رواں ہے زماں سے زماں تک،
خزاں سے خزاں تک!
جہاں زاد میں نے —— حسن کوزہ گر نے ——
بیاباں بیاباں یہ درد رسالت سہا ہے

راشد کے نزدیک فن کو ابدیت اس سے ہے کہ اس میں محبوب کی ذات کا عکس اور اس کا حُسن شامل ہو جائے۔

ہزاروں برس بعد یہ لوگ
ریزوں کو چنتے ہوئے
جان سکتے ہیں کیسے
کہ میرے گل و خاک کے رنگ و روغن
ترے نازک اعضا کے رنگوں سے مل کر
ابد کی صدا بن گئے تھے؟

اقبال کے کلام میں بھی فن کار اور اس کی تخلیق کے لازوال ہونے کی یہی شرط ہے۔ وہ راشد کی طرح بصراحت اس کا بیان نہیں کرتے البتہ محبوب، عشق، فن کار اور تخلیق کا جو ربط ہے اس کے باطن میں یہ بات موجود ہے۔ مثال کے طور پر ''مسجد قرطبہ'' سے صرف ایک شعر ملاحظہ کیجیے۔

تیرا جلال و جمال، مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل

مردِ خدا کا عشق خدا کی ذات سے ہے۔ خدا جلیل و جمیل ہے لہٰذا اس سے عشق ''مردِ خدا'' کو جلیل و جمیل بنا دیتا ہے، اور پھر مردِ خدا چوں کہ فن کار بھی ہے لہٰذا جب وہ کسی فن پارے کی تخلیق کرتا ہے تو اس میں محبوب کے ''جلال و جمال'' کی وہی روح منتقل ہو جاتی ہے، جو اس کی ذات میں ہے اور یہ چیز فن کو لازوال کر دیتی ہے۔

راشد اور اقبال کے یہاں فن کے تعمیری اجزا اور اس کے لافانی ہونے کے اسباب میں فکری اشتراک کا یہ ایک پہلو ضرور ہے۔ لیکن راشد کے یہاں ابد کا تصور ہزار دو ہزار سال سے زیادہ کا نہیں ہے۔ اس ''ابد'' پر وقت گزرتا ہے اور یہ ماضی کا حصہ بن جاتا ہے۔ مصرعہ ''ابد کی صدا بن گئے تھے؟'' میں فعل ماضی ''تھے'' کا اشارہ غور طلب ہے۔ جب کہ اقبال کا تصور ''ابد''/''دوام'' ہمیشگی سے عبارت اور لازوال ہے۔ وقت کا کوئی لمحہ اور کوئی منزل اس صورت حال کو ختم نہیں کر سکتی۔ یہاں 'ماضی' نہیں بلکہ ہمیشہ 'حال' کی صورت رہتی ہے۔

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

چنانچہ یہ خلط مبحث نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال کی طرح راشد عشق کے ذریعہ فن کے دوام اور لازوال ہونے کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ راشد کا نظریہ دوام تسلسل و ارتقا کا نظریہ ہے۔ اس میں ایک چیز کے ختم ہونے پر پھر وہی چیز پہلے سے بہتر صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ نظم میں نئے فن کار یا نئے کوزہ گر کے حوالے سے یہ بات کہی گئی ہے۔

یہ فن کی تجلی کا سایہ کہاں پا سکیں گے؟
جو بڑھتا گیا ہے زماں سے زماں تک
خزاں سے خزاں تک
جو ہر نو جواں کوزہ گر کی نئی ذات میں
اور بڑھتا چلا جا رہا ہے!

ہر زمانے میں ایک نیا کوزہ گر موجود ہے جو فن کار اور کوزہ گری کے فن کے تسلسل کو نمایاں کرتا ہے۔ ساتھ ہی نئے کوزہ گر کی ذات میں ''فن کی تجلی''، یعنی تخلیقی رفعت بڑھتی چلی جا رہی ہے، یہ فن اور تخلیق کار کی ارتقائی صورت ہے۔

راشد اس نظم میں جگہ جگہ ان لوگوں پر تنقید کرتے ہیں جو فن کو غیر فنی طریقوں سے دیکھتے ہیں۔ ان کے مطابق ایسے لوگ جو فن کی نزاکتوں کو سمجھتے ہیں انھیں شکستگی اور ریزہ کاری میں بھی فن کی تجلی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اس فن کار کا ذوق تخلیق، فن سے اس کا عشق اور دوران تخلیق اس کی جانفشانی کو دیکھ لیتے ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو فن کے تقاضوں سے دور غیر تخلیقی انداز نگاہ اختیار کرتے ہیں ان کے لیے فن پارے کے تشکیلی اور تعمیری عناصر، فن کار کی شخصیت، اس کا شوق فن اور تخلیق کی مشقتوں کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ ایسے لوگ فن کی ندرت، اس کی تخلیقی روشنی اور تجلی کا سایہ بھی نہیں پاسکتے، اور نہ ہی فن اپنی وحدت میں ان کے سامنے آشکار ہوتا ہے۔ یہ ساری باتیں بین المتن موجود ہیں جسے راشد نے تاریخ دانوں اور ماہرین آثار قدیمہ کے حوالے سے نظم کیا ہے۔

یہ ریزوں کی تہذیب پالیں تو پالیں
حسن کوزہ گر کو کہاں لاسکیں گے؟
یہ اس کے پسینے کے قطرے کہاں گن سکیں گے؟
یہ فن کی تجلی کا سایہ کہاں پاسکیں گے؟

تاریخ دانوں اور ماہرین آثار قدیمہ کے لیے ''کوزوں کے لاشے'' کسی زوال یافتہ معاشرے اور تہذیب کے آثار سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے اور اس کے ذریعہ وہ فنا پذیر آبادی کی داستان مرتب کرتے ہیں جب کہ فن کار کے لیے یہ کوزوں کے لاشے اس کی ''اذاں'' اور اس کی ''طلب کا نشاں'' ہیں۔ گویا ہر فن کار کے لیے اس کی تخلیق ہی اس کا مقصود اصلی ہے۔

فن کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں بصیرت کی نظر ہوتی ہے جو فرد کے باطن میں کھلتی ہے یہ ہمیں اور ہماری زندگی کو دیکھتا اور اسے نمایاں کرتا ہے، درد وغم کی مختلف صورتوں کا ادراک رکھتا ہے اور خوب صورتی و جمال کے سبھی اسرار و رموز سے واقف ہوتا ہے۔

یہ کوزوں کے لاشے، جو ان کے لیے ہیں
کسی داستان فنا کے وغیرہ وغیرہ ـــــ

ہماری اذاں ہیں، ہماری طلب کا نشاں ہیں
یہ اپنے سکوت اجل میں بھی یہ کہہ رہے ہیں:

''وہ آنکھیں ہمیں ہیں جو اندر کھلی ہیں
تمھیں دیکھتی ہیں، ہر اک درد کو بھانپتی ہیں
ہر اک حسن کے راز کو جانتی ہیں

مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو راشد عشق اور فن کے درمیان ایسا مربوط رشتہ قائم نہ کر سکے جس سے عشق ہی فن کا محرک اور اس کے لازوال ہونے کی دلیل بن جاتا۔ مشرق کی بیش تر شاعری میں ہجر کی کیفیت ہی شعری تخلیق کا سبب ہے۔ راشد کے یہاں عشق میں ہجر کی کیفیت عاشق/فن کار کے لیے فن اور تخلیق کے اعتبار سے نامناسب صورت حال ہے۔ راشد جیسا کہ انھیں خود بھی اصرار ہے، ہجر پہ وصل کو فوقیت دیتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ بغداد میں جہاں زاد سے وصال کے باوجود فن کار اپنے فن کی طرف کیوں مائل نہیں ہوتا۔ ''حسن کوزہ گر'' سلسلے کی پہلی دو نظموں میں 'حسن' کسی طرح جہاں زاد سے جدائی کے صدمے کو برداشت نہیں کر پا رہا ہے۔ ''حسن کوزہ گر (۲)'' کے آخر میں وہ عشق کا مقصد یہ بتاتے ہیں کہ اس سے انسان کا باطن روشن ہو جاتا ہے اور اگر وہ تخلیق کار ہے تو اس کی تخلیقی صلاحیت کو اظہار کی نئی قوت مل جاتی ہے مگر نظم کے پورے ماحول میں یہ کہیں بھی پوری قوت سے ظاہر نہیں ہوتا کہ جہاں زاد کا عشق، حسن کو تخلیق کی جانب لا رہا ہے اور اس میں تخلیقی رفعت کا باعث ہوا ہے۔ ''حسن کوزہ گر (۴)'' میں ہی یہ تصور اگر اس نظم کو اس سلسلے کی باقی تین نظموں سے الگ کر کے دیکھیں تو ذرا واضح طور پر نمایاں ہوا ہے۔



چوتھا باب

راشد کا فن

نظم کی افسانویت

تکنیک کے تجربے

تراکیب

قافیہ

تشبیہ

پیکر

استعارہ

راشد سے قبل اردو نظم میں اظہار کی تکنیک ایسی تبدیل نہیں ہوئی تھی جیسا کہ ان کی تخلیقات میں ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ اب تک نظم واحد متکلم یا ایک راوی کے سہارے کہی جاتی تھی اور یہ متکلم/راوی ہمیشہ شاعر ہی ہوتا تھا۔ راشد نے پہلی دفعہ نظم کو افسانے کے طرز پر مختلف کرداروں کی مدد سے کہنا شروع کیا۔ نظم کی ترتیب و تنظیم کا یہ عمل بہت ہی نامانوس تھا۔ لوگ غزل کے تشکیلی مزاج سے تو واقف تھے لیکن نظم کی اس نئی تشکیل سے لاعلمی کے باعث انھوں نے ایسی نظموں کو بھی غزل کی تفہیم کے روایتی اصولوں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔ اس سے راشد کی فکر اور شخصیت کے سلسلے میں بھی بہت سی غلط فہمیاں راہ پانے لگیں۔ چنانچہ جب ''ماورا'' کا چوتھا ایڈیشن شائع ہوا تو اس کے دیباچے میں انھوں نے اپنی نظموں کی تکنیک کے متعلق چند وضاحتیں پیش کیں تاکہ ان کی نظم کا قاری متن کو اس کے صحیح تناظر میں پڑھ سکے:

> ''اردو غزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک ہی فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا۔ اور یہ روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر منحصر ہوں گے۔ اس کے برعکس ''ماورا'' میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا ہے۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے بلکہ اپنی الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع ـــــ بدلتے ہوئے اجتماع ـــــ کا جزو ہیں، لیکن منفرد۔ ''ماورا'' میں قدیم تکنیک سے انحراف کا یہی سب سے بڑا جواز ہے۔
>
> ان کرداروں کی شخصیت میں اس قسم کا تنوع رکھا گیا ہے جو ناول یا افسانے کے کرداروں کی شخصیت میں ہوتا ہے۔''[1]

راشد نے یہ دیباچہ ستمبر ۱۹۶۸ء میں لکھا جب کہ ان کی نظموں کے خلاف اعتراضات ''ماورا'' کی پہلی اشاعت جولائی ۱۹۴۱ء کے بعد سے ہی درج ہونے لگے تھے۔

مختلف کرداروں کی مدد سے نظم کہنے کی روایت اردو شاعری میں موجود تھی۔ مرثیہ اور مثنوی میں پیش ہونے والا واقعہ/قصہ کسی ایک فرد کی ذات پر مشتمل نہیں تھا، اور اس میں کہیں بھی شاعر کی شخصیت کی

---

[1] ماورا۔ (دیباچہ، طبع چہارم) ص:۱۔۲

موجودگی اس طرح نہیں ہے جیسی کہ غزل میں ہوتی ہے۔ چنانچہ ان اصناف میں شاعر بطور شاعر نہیں بلکہ ایک ہمہ موجود راوی کی حیثیت سے ہے۔ اس میں قاری کو راوی اور کرداروں کی مختلف حیثیت کے درمیان اشتباہ نہیں ہوتا۔

راشد جب اپنے عہد کی سیاسی اور سماجی زندگی کو مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کرتے ہیں تو یہ کردار دوسرے کرداروں کے درمیان ناول/افسانے کے کرداروں کی طرح اپنے اعمال و افکار کی وجہ سے نہیں پہچانے جاتے۔ بلکہ اکثر کردار صیغۂ واحد متکلم میں، غزل کے کردار کی طرح بذات خود اپنی ذاتی کیفیت اور معاشرتی زندگی کے متعلق کلام کرتے نظر آتے ہیں۔ اس طرح بنیادی واقعہ کے باہر موجود راوی/واقعہ نویس کا جو تصور افسانے یا ناول میں ہے وہ ''ماورا'' کی نظموں میں بہت واضح نہیں ہو سکا۔ البتہ اس کے بعد دوسرے مجموعے کی نظموں میں یہ افسانویت نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

اردو تنقید نے غزل کے واحد متکلم کو شاعر کی شخصیت کے مترادف تصور کیا۔ حالاں کہ ضروری نہیں کہ شعر میں جو تجربہ بیان کیا جا رہا ہے اس سے شاعر گزرا ہو۔ اس قسم کی تنقید کی ایک منفی جہت یہ ہوئی کہ شعری تخلیقات میں بطور کردار، شاعر کی ذات ہی مرکز توجہ بن گئی اور اس میں پیش ہونے والے ہر تجربے کو شاعر کی ذات سے مربوط کر دیا گیا۔ چنانچہ ناقدین نے جب راشد کی نظموں کا مطالعہ کیا تو ان کا ذہن ناول اور افسانے کی منفرد تکنیک کی طرف نہیں جا سکا۔ نتیجتاً نظم کے کرداروں کی شکست خوردہ بیمار اور فراری ذہنیت کو راشد کی شخصیت کی کجی بتایا گیا۔ ظاہر ہے راشد کو اس سے رنج پہنچا جس کی شکایت انھوں نے ''لا = انسان'' کے مصاحبے میں کی۔ لکھا:

> ''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے ''واحد متکلم'' کی صحیح شناخت کا رواج پیدا نہیں ہوا۔ اسی لیے بعض ''نقادوں'' نے ان نظموں کو اس نیازمند کی سوانح حیات جانا ہے۔ بعض نے کسی قدر ''دریادلی'' سے کام لے کر یہ کہا ہے کہ جو شاعر اس قسم کے کرداروں کا انتخاب کرتا ہے، ہو نہ ہو اس کے اپنے ذہن میں ضرور کوئی کجی ہے۔''[1]

راشد کے بیانات سے واضح ہے کہ وہ اپنی نظموں کے افسانوی اسلوب پر اصرار کرتے ہیں اور انھیں بالواسطہ اسی حیثیت سے پڑھنے کی تلقین بھی کرتے ہیں۔

---

[1] لا = انسان (ایک مصاحبہ)، ص: ۵

راشد کے کلام میں افسانویت/ قصہ پن کی جو نامانوس اور غیر روایتی فضا ہے، اس نے لوگوں کے لیے تھوڑی مشکل ضرور پیدا کی ہے۔ راشد کے دوسرے مجموعوں کی بہ نسبت ''ماورا'' میں یہ اسلوب سادہ اور آسان ہے کیوں کہ اس میں نظم کا مرکزی کردار/ راوی ہی وہ قصہ گو ہے جو نظم میں کلام کرتا ہے۔ راوی کی محبوبہ اور دوسرے کرداروں کی حیثیت ایک خاموش کردار کی ہے۔ چنانچہ ایک دو نظموں (''فطرت اور عہد نو کا انساں''، ''زندگی، جوانی، حسن'') کے علاوہ اس مجموعے کی اور نظموں میں باہمی مکالمے کی کوئی صورت نہیں بنتی۔ یہ مکالمہ افسانے کی تکنیک سے قریب اس طرح نظم ہوا ہے کہ کلام کرنے والے کی پہچان، اس کی گفتگو سے پہلے قائم کردی گئی ہے، جس سے قاری/ سامع کو یہ آسانی ہوگئی ہے کہ وہ پہلے ہی کردار سے واقف ہو جاتا ہے، اور تمثیلی اظہار کے اس طرز میں اس کے لیے مغالطے کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں راشد کا افسانوی طرز اظہار ان کے باقی مجموعوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ اس میں کردار ہم کلام ہوتے ہیں، اپنے خیال اور جذباتی ردّعمل کا اظہار کرتے ہیں، چنانچہ اس مجموعہ کی نظموں میں مکالمے کی صورت ''ماورا'' کے یک طرفہ اور یک رخے ''کلام'' سے مختلف ہے۔ ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں یہ افسانویت بہت ہی کم ہوگئی ہے اور راوی خاصا پس منظر میں چلا گیا ہے، لیکن جن نظموں میں یہ اسلوب اختیار کیا گیا ہے وہاں صورت حال پہلے سے زیادہ پیچیدہ ہے۔

افسانے اور ڈرامے میں کرداروں کے مکالمے ان کے نام کے ساتھ لکھے جاتے ہیں جس سے کلام کرنے والے کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''تسلیم نواب صاحب۔'' گلزار بائی نے کمرے میں آ کر کہا۔

''آداب ——'' شیخو نے ذرا جھینپ کر جواب دیا۔ ''ہم نواب صاحب نہیں ہیں۔''

''آئے —— ہائے —— پھر کیا ہو؟''

''ہمارے ہاں کے تعلق دار نواب نہیں کہلاتے۔'' بنّو کو پھر وضاحت کرنی پڑی۔

''اور کیا کہلاتے ہیں۔؟''

بس تعلق دار —— یا راجہ —— ٹھاکر ——''

''بہت اچھا بندگی راجہ صاحب۔'' گلزار بائی نے کہا۔

مکالمے کی تنظیم کی ایک دوسری صورت یہ ہے کہ کرداروں کے نام بار بار نہ لیے جائیں لیکن ان کی گفتگو کو اس طرح مرتب کیا جائے کہ بات واضح ہو جائے۔ مثلاً:

عمر رسیدہ مہاراجہ صاحب اتنے فربہ تھے کہ چلنے پھرنے میں دقت ہوتی تھی۔ گھنٹی بجائی۔

دروازہ کھلا۔ ان کا خادم نمودار ہوا۔

''مہاراج۔''

''میم صاحب کہاں ہیں؟''

''منروا ہوٹل گئی ہیں۔''

''اس وقت؟''

''ان کی مدر کی طبیعت ایک دم خراب ہوگئی۔ ٹیلی فون آیا تھا۔ سرکار اشنان کر رہے تھے۔ مجھ سے کہہ گئی تھیں کہ سرکار کو بتا دوں۔''

''ہمیں تیار کرو۔''

''حکم۔''

افسانے کے تقریباً ہر مکالمے کی کم و بیش یہی صورت ہے کہ اس میں کرداروں کے نام بہر حال آتے ہی ہیں۔ یہ عنصر افسانے/ ڈرامے کا لازمی جز ہے لیکن نظم میں اسے قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ اس لیے کہ اس سے نظم کی روانی متاثر ہوتی ہے اور قاری کا ذہن مسلسل مصرعوں پر مرکوز رہنے کے بجائے کرداروں کے نام یا ان کے شناختی نشان پر آ کے رک جاتا ہے۔ اس لیے راشد نے مکالمے کو بغیر کرداروں کے نام/ شناخت کے واوین (Comas) میں نظم کیا۔ اس کی سب سے عمدہ مثال نظم ''سرگوشیاں'' ہے۔ اس میں راشد نے دو یا دو سے زیادہ کرداروں کے مکالمے کو ہم کلامی کی صورت میں نظم کیا ہے۔ مثال کے لیے نظم کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

''پھر آج شام گاہ سرِ رہگزر اُسے
دیکھا ہے اس کے دوشِ حسیں پر جھکے ہوئے!''
''یار وہ وہ برزہ گردم
ہے کسبِ روزگار میں اپنا شریکِ کار،

راتوں کو اس کی راہگزاروں پہ گردشیں
اور میکدوں میں چھپ کے مے آشامیٔ طویل
رسوائیوں کی کوئی زمانے میں حد بھی ہے!''
''یہ غصہ رائیگاں ہے، ہمیں تو ہے یہ گلہ
وارفتہ کیوں اسی کے لیے ہے وہ عشوہ ساز
کیوں اتنی دلکشی بھی خدا نے نہ دی ہمیں
تسخیر اس کا خندۂ بے باک کرسکیں؟''

اس میں کرداروں کی پہچان ان کے لہجے کی بنیاد پر ہے جسے گرفت میں لانا آسان نہیں۔ پیش کش کے اس طریقے سے یہ مسئلہ پیدا ہوا کہ مختلف کرداروں کے کلام کو ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہوگیا۔ یہ عمل تیسرے مجموعے کی آخری نظموں اور چوتھے مجموعے کی نظموں 'شہرِ وجود اور مزار'، 'یہ خلا پر نہ ہوا'، 'رات شیطانی گئی' میں اس لیے اور بھی پیچیدہ ہوگیا ہے کہ یہاں واوین بھی غائب ہوگئے ہیں۔ اب یہ قاری کی ذہنی صلاحیت اور قوت پر منحصر ہے کہ وہ پہلے نظم میں موجود کرداروں کو تلاش کرے، پھر ان کے مکالمے کے رشتے کو مربوط کرے اور تب متن میں موجود خیال کی مختلف سطحوں کی مدد سے نظم کے بنیادی مسئلے کا عرفان حاصل کرے۔

افسانے کی ایک تکنیک ''خود کلامی/ خیال کی رو'' ہے جسے ظاہر کرنے کے لیے مصنف مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔ کبھی آغاز میں ہی کردار کے حوالے سے افسانہ نگار اس قسم کے جملے لکھتا ہے کہ ''وہ خیالات میں ڈوب گیا''/ ''اس نے سوچا'' اور اس کے بعد کردار کے خیالات کو پیش کرتا ہے۔ کبھی خیال کی رو اور خود کلامی کی حالت ختم ہونے کے بعد بعض اور طریقے سے مصنف یہ اشارہ دیتا ہے، جس سے متن کے اس مخصوص حصے کا تعین خیال کی رو/ خود کلامی کے طور پر ہو جاتا ہے۔ راشد نے افراد کے کلام اور مکالمے میں ایسے حصے کو نمایاں کرنے کے لیے خطوط وحدانی (Bracket) کا استعمال کیا ہے۔ چنانچہ نظموں میں جب یہ صورت پیش آتی ہے کہ کوئی کردار کسی فکر یا فعل کے خلاف اپنے ردِ عمل کو سب کے سامنے ظاہر کرنے کے بجائے اپنے آپ میں سوچ کر رہ جاتا ہے یا پھر اپنی ذات سے ہم کلام رہتا ہے تو راشد ''ردِ عمل'' کے اس حصے کو خطوط وحدانی کے اندر رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر نظم ''آنکھوں کے جال'' سے یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

تیری آنکھ اور میرا دل
عنکبوت اور اس کا بے چارہ شکار!
(تیرے ہاتھوں میں مگر لرزش ہے کیوں؟
کیوں ترا پیمانہ ہونٹوں سے ترے ہٹتا نہیں!
خام و نو آموز ہے تو ساحرہ!
کر رہی ہے اپنے فن کو آشکار
اور اپنے آپ پر تجھ کو یقیں حاصل نہیں!)
پھر بھی ہے تیرے فسوں کے سامنے مجھ کو شکست
میرے تخیلات، میری شاعری بے کار ہیں!

نظم کا پس منظر یہ ہے کہ راوی اور اس کی محبوبہ ایک قہوہ خانے کی میز پر آمنے سامنے بیٹھے ہیں اور راوی اس سے اپنی گرفتاریٔ دل و جاں کا اظہار کر رہا ہے۔ اسی دوران وہ محسوس کرتا ہے کہ پیمانہ اٹھاتے ہوئے محبوبہ کے ہاتھ لرز رہے ہیں۔ اس صورت حال کو دیکھنے کے بعد اس کا ذہن اپنے آپ سے سوال کرتا اور خود ہی اس کا جواب بھی دیتا ہے۔ راشد نے اس ذہنی کیفیت کا اظہار خطوط وحدانی میں کیا ہے۔

افسانے/تمثیل میں حیرت واستعجاب، تخاطب، سوال اور کبھی تحیر آمیز سوال یعنی سوال میں حیرت کے تاثر، غصہ کی کیفیت اور لہجے کی معصومیت کو نمایاں کرنے کے لیے افسانہ نگار، کردار کے کلام کو مرتب کرنے کے بعد اس کے لہجے کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ سوال اور تخاطب کے جملے میں تو وہ اس کے مخصوص نشان سے ہی کلام کو سوالیہ/خطابیہ بنا دیتا ہے مگر غصہ کی حالت اور تحیر آمیز سوالات کے لیے اسے وضاحتی جملے لکھنے پڑتے ہیں۔ مثلاً:

''دروازہ کس نے کھولا؟'' اس نے ڈانٹتے ہوئے پوچھا۔

''یہ دروازہ کیسے کھلا؟'' اس نے حیرت سے پوچھا۔

ان جملوں میں غصے اور حیرانی کی جو کیفیت ہے اسے محض سوالیہ نشان لگا کر پورے طور پر واضح نہیں کیا جا سکتا۔ نظم میں چوں کہ یہ وضاحت ممکن نہیں لہٰذا راشد نے اس قسم کے تحیر آمیز سوالوں کے سامنے صرف سوالیہ نشان لگایا ہے اور ساری ذمہ داری قاری پہ چھوڑ دی ہے کہ وہ کلام کے باطن میں موجود کیفیت یا لہجے کے زیر و بم کو گرفت میں لائے۔

نظم کی تشکیل کے ان تمام طریقوں نے خیالات کی روانی اور اس کے تسلسل کو روایتی نظم کی طرح باقی نہیں رہنے دیا جس کے نتیجے میں نظم کے قاری کو عجیب وغریب تجربے اور ذہنی امتحانات سے گزرنا پڑا ہے۔



اپنے فکری اور جذباتی ردّعمل کے تخلیقی اظہار کے لیے راشد نے جو تدابیر کی ہیں اور ہیئت کی اندرونی و بیرونی ساخت کو اظہار کے مطابق ڈھالنے کے لیے جو ترکیبیں وضع کی ہیں، ان میں ارتقا کی ایک مستقل صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ جیسا کہ ذکر آ چکا راشد اپنی نظموں میں افسانے کی تکنیک کے استعمال کی بات کرتے ہیں۔ اس اصول کے مطابق نظموں میں بیان ہوا تجربہ، خواہش اور واقعہ ان کا نہیں بلکہ ان کرداروں کا ہے جو نظموں میں آئے ہیں۔ یہ کردار ایک خاص عہد کے اجتماع کی نمائندگی کرتے ہیں جو غلام ہے، جس کی ذہنی کیفیت انحطاط پذیر ہے۔ انھیں اپنی مظلومی کا احساس نہیں اور جنھیں ہے بھی وہ انتقام اور مقابلے کے لیے صحیح راستے کا انتخاب نہیں کر سکتے۔ راشد نے جب ایسے کرداروں کے مسائل اور ان کی شکست خوردہ زندگی کو پیش کرنا چاہا تو فکشن کے ہمہ موجود (Omni present) راوی کی طرح واقعہ/صورت حال کو بیان کرنے سے گریز کیا، کیوں کہ اس سے راوی اور واقعہ دونوں کی معتبریت خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ راشد نے بڑی حد تک ہمہ موجود راوی کو ختم کر کے خود کردار کی زبانی واحد متکلم میں یا مختلف کرداروں کی ہم کلامی سے مسئلے کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

راشد کے کلام میں گفتگو اور ہم کلامی کی سب سے پہلی مثال نظم ''زندگی، جوانی، حسن'' میں ملتی ہے۔ اس میں انھوں نے دو کرداروں ''م'' اور ''ع'' کو خلق کیا ہے اور پوری نظم انھیں کی گفتگو سے مرتب ہوتی ہے۔ ڈرامے/افسانے کی طرح کلام کے آغاز سے قبل ہی ان کرداروں کی نشان دہی کر دی گئی ہے۔ مثلاً:

م۔ ''اگر یہاں سے بہت دور ہے جہانِ عجم
مری ندیم چل اس سرزمیں کی جانب چل''

ع۔ ''اسی کی سمت رواں ہیں، سفینہ راں ہیں ہم

اس قسم کی شعری تنظیم میں جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ قاری کا ذہن سب سے پہلے کرداروں کے نام پہ آ کے رک جاتا ہے جس سے نظم کا بہاؤ اور خیال کی روانی متاثر ہوتی ہے۔ چنانچہ بعد کی نظموں میں راشد نے

اس تکنیک میں یہ تبدیلی کی کہ کرداروں کے نام ہٹا دے، اور بیش تر نظمیں واحد متکلم کے صیغے میں کہیں۔ جن نظموں میں ایک سے زیادہ کردار موجود ہیں یا ان کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے عموماً وہ نظمیں بھی واحد متکلم میں ہیں اور یہ متکلم ہی بطور راوی دوسرے کرداروں کے جذبات و خیالات کو کسی واقعہ، تجربے یا مشاہدے کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ مثلاً:

نظر آتا ہے گاڑی سے وہ سینے تو ریم اب بھی
جہاں اس سے ہوئی تھیں آخری باتیں:
''تجھے اے جان، میری بے وفائی کا ہے غم اب بھی؟''
''محبت اس بھکارن سے؟''
''وہ بے شک خوب صورت تھی،''
''مگر اس سے محبت، آہ ناممکن!''
''محبت گوشت کے اُس کہنہ و فرسودہ پیکر سے؟''
''ہوسنا کی؟''
''میں اک بوسے کا مجرم ہوں''
''فقط اک تجربہ منظور تھا مجھ کو''
''کہ آیا مفلسی کتنا گرا دیتی ہے انساں کو!''
نہ آیا اعتماد اس کو مری اس حیلہ سازی پر،

یہاں راوی عورت/محبوبہ سے آخری ملاقات میں ہوئی بات کا خیال کرتا ہے اور پھر عورت سے ہوئے مکالمے اور نوک جھونک کو باہمی کلام کی صورت میں واوین کے اندر پیش کیا ہے۔

بعض نظموں میں واقعہ کی تفصیل کو مختصر کرنے کے لیے راشد نے بالکل ایک نیا تجربہ کیا ہے ایک جیسے واقعات/نتائج کو ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے نقطے (Dots) استعمال کیے ہیں۔ یہ نقطے کہیں پورے کے پورے مصرعہ کی جگہ پر ہیں اور کہیں مصرعہ کا آدھا حصہ لیے ہوئے ہیں۔ راشد کی نظموں میں اس تکنیک کی پہلی مثال ہمیں نظم ''طلسم جاوداں'' میں دکھائی دیتی ہے۔ راوی جو محبوبہ کے ساتھ ہے، اس سے وصال یاب ہونا چاہتا ہے اور محبوبہ راوی کا ساتھ دینے کے بجائے مسلسل طرح طرح کی باتیں شروع

کر دیتی ہے۔ راوی اسے باتوں سے روکتا ہے اور عورت کی فسوں کاری کا ذکر اساطیر قدیم کے حوالے سے کرتا ہے ؎

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اُٹھا کر تو مجھے
قافلے بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم:
''کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت و صحرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا
....''

قافلہ بن کر گزر جاتے ہیں سب
قصہ ہائے مصر و ہندوستان و ایران و عرب!

نظم کے اس حصے میں راشد آٹھویں مصرعہ کی جگہ محض نقطے رکھے ہیں۔ یہ اپنے آپ میں ایسے سیکڑوں واقعات کی تفصیل سمیٹے ہوئے ہیں جسے راشد نے ہندوستان، ایران اور مصر و عرب کی داستان میں سے سنایا ہے۔ سلیم احمد اس فنی ندرت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''چوتھے مصرعے سے اساطیر قدیم کی تفصیلات بیان کرنی شروع کی ہیں مگر اس بددلی سے جیسے کوئی طویل باتوں کی تلخیص کرتا ہے۔ چنانچہ آٹھویں مصرعے تک پہنچتے پہنچتے صرف نقطے باقی رہ جاتے ہیں۔ نقطوں کا مطلب ہے تفصیلات آپ خود بھر لیں۔ یعنی جس طرح بات مختصر کرنے کے لیے ہم لوگ ''وغیرہ وغیرہ'' کا استعمال کرتے ہیں۔''[1]

راشد نے ان نقطوں کا استعمال دوسری طرح بھی کیا ہے۔ کہیں یہ نقطے پچھلے واقعات کے سلسلے کو جوڑتے ہیں اور کہیں ایک ہی عمل کی تکرار کو نمایاں کرتے ہیں اور کسی نظم میں اس کے ذریعے دو کرداروں کے درمیان ہو رہی گفتگو کے پورے پس منظر کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

---
[1] ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ص:۱۳۰

..........تو جب سات سو آٹھویں رات آئی

تو کہنے لگی شہرزاد:

''اے جواں بخت

شیراز میں ایک رہتا تھا نائی؛

وہ نائی تو تھا ہی،

مگر اس کو بخشا تھا قدرت نے،

اک اور نادر، گراں تر ہنر بھی،   (وزیر چنیں)

یہ نظم ''الف لیلیٰ'' کے داستانی اسلوب میں ہے اور سات سو ساتویں رات تک کی داستان کی تکمیل اور اس کے تسلسل کو راشد نے نقطوں کے آغاز سے نمایاں کیا ہے۔

تکرار کی مثال ملاحظہ فرمائیں ؎

''ابھی اور کھیلو گے؟

لو اور بازی ــــ

یہ اک اور بازی......''

یونہی کھیلتے کھیلتے صبح ہونے لگی تھی!   (نارسائی)

وہ دروازے جو سالہا سال سے بند تھے

آج وا ہو گئے تھے!

میں کرتا رہا ہند و ایراں کی باتیں:

''......اور اب عہد حاضر کے ضحاک سے

رستگاری کا رستہ یہی ہے

کہ ہم ایک ہو جائیں، ہم ایشیائی!   (نارسائی)

مثال کے آخری حصے میں راشد نے نہایت فن کاری سے ہندوستان اور ایران پر ہونے والی گفتگو کے پس منظر کو چار پانچ نقطوں میں سمیٹ لیا ہے، اور یہ پس منظر کرداروں کی گفتگو کے سیاق و سباق سے ظاہر ہوتا ہے۔

راشد نے خیال اور جذبے کو روکنے اور اس کی وضاحت و تاکید کے لیے اوقاف کی علامتوں (Punctuation Marks) کا استعمال کیا ہے۔ ختمہ (Coma) خفیف وقفے کی بہت ہی مستعمل صورت ہے، اور قاری اس سے بخوبی واقف ہے۔ راشد نے طویل وقفے اور ٹھہراؤ کے لیے ڈیش (Dash) استعمال کیے ہیں، جو کشش/طوالت میں استعمال کی عام حالت سے نسبتاً بڑے ہیں۔ یہ ڈیش نظموں میں اس جگہ آئے ہیں جہاں راشد ٹھہراؤ کے ساتھ کسی منظر کو اور زیادہ روشن کرنا چاہتے ہیں یا پھر راوی تاکید کے ساتھ ٹھہر ٹھہر کے ایک ایک بات/ واقعہ کو بتاتا ہے۔ مثلاً ؎

یاد ہے اک رات زیرِ آسمان نیلگوں
یاد ہے مجھ کو وہ تابستاں کی رات!
چاند کی کرنوں کا بے پایاں فسوں —— پھیلا ہوا
سرمدی آہنگ برساتا ہوا —— ہر چارسو!
اور مرے پہلو میں تو ——! (ایک رات)

خیال کی تکمیل کے ساتھ ڈیش پر مؤثر ٹھہراؤ کا احساس نظم ''میزبان'' میں ملاحظہ کیجیے ؎

وہ مجبور بیوی کی تصویر ——
وہ گل روغزالہ کی دلجوئیاں ——
وہ مرے نیم شب لوٹ آنے کا ارماں ——
تو، اس پر رہی سب کے دل میں یہ اُلجھن
کہ ساتھی کے ''شاہکار'' کا راز جانیں!

راشد نے دو ایک نظمیں ایسی بھی کہی ہیں جس میں آواز/صوت کو متکلم کے لہجے اور کیفیت کے ساتھ لفظوں کے ذریعہ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

عربی زبان میں مخرج کی ادائیگی کے جو اصول وضع کیے گئے ہیں ان میں حرف/صوت کو کھینچ کر پڑھنے اور بولنے کے لیے بعض نشانات ہیں جو آواز کے کھینچاؤ کے وقفے کے مطابق حرف پر لگائے جاتے ہیں۔ ہر حرف/صوت میں آواز کی کشش اور طوالت مصوتوں (ا، و، ی) کی مدد سے ہی ظاہر ہوتی ہے چنانچہ آواز کی کشش کو ظاہر کرنے والا مخصوص نشان/ علامت بھی انھیں مصوتوں کی طوالت کو مزید بڑھا دیتا ہے۔

اردو میں آواز کی طوالت کو ظاہر کرنے کا ایسا کوئی مسلمہ اصول نہیں ہے۔ اس میں ''مد'' کا استعمال عام ہے مگر یہ ''الف'' کے ساتھ ہی آتا ہے۔ پست آوازیں جو ''ی'' کی مدد سے ظاہر ہوتی ہیں انھیں حرف یا آواز کی کشش کے ساتھ نمایاں کرنے کا کوئی طریقہ نہیں ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو نظم ''اندھا کباڑی'' اور ''میں یہ کہہ رہا تھا'' میں راشد نے ایک نیا تجربہ کیا ہے۔

نظم کا مرکزی کردار 'اندھا کباڑی' شہر کے گوشے میں بکھرے تڑے مڑے، پرانے خوابوں کو جمع کرتا ہے۔ انھیں دل کی بھٹی میں تپا کر چمکاتا ہے اور پھر بیچنے کے لیے شہر والوں کے درمیان پہنچتا ہے۔ وہ ''خواب لے لو خواب'' کی صدائیں لگاتا پھرتا ہے مگر کوئی اس کا خواب نہیں لیتا۔ آخر میں وہ مفت بلکہ خواب کو اس کی قیمت کے ساتھ لوگوں کو دینا چاہتا ہے لیکن اس زیاں کے باوجود کوئی اس کا خواب لینے کو تیار نہیں۔ نا اُمیدی، افسردگی اور افسوس کے ساتھ وہ گھر لوٹتا ہے اور ''خواب لے لو خواب'' کی صدائیں لگاتے لگاتے سو جاتا ہے۔ نظم کا یہ آخری حصہ ہی دلچسپ ہے جس میں نیند کے غلبے کے ساتھ ''خواب لے لو خواب'' کی صدا کو ہم آمیز کیا گیا ہے اور حروف کے ذریعے اسے ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔

رات ہو جاتی ہے

خوابوں کے پلندے سر پہ رکھ کر

منھ بسورے لوٹتا ہوں

رات بھر پھر بڑبڑاتا ہوں

''یہ لے لو خواب —

اور لے لو مجھ سے ان کے دام بھی

خواب لے لو، خواب —

میرے خواب —

خواب — میرے خواب —

خوااااب —

ان کے دااااام بھی ی ی ی —''

آخر میں اندھا کباڑی پہ جیسے جیسے نیند کا غلبہ ہوتا ہے ''خواب لے لو خواب'' کی صدا نیند کی گہرائیوں میں ڈوبتی جاتی ہے۔ آواز کا تناسب بگڑتا جاتا ہے اور آخر میں ''خواب''، ''دام''، ''بھی'' کا صوتی آہنگ طویل تر ہو جاتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد نے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنے جذباتی ردّ عمل اور تخلیقی اظہار کے لیے بڑی کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ انھوں نے موضوع کی پیش کش کے لیے ہیئت میں مناسب تبدیلی کی ہے۔ چنانچہ ان کی آزاد نظموں کی ہیئت میں ''ماورا'' سے ''گماں کا ممکن'' تک مسلسل ارتقائی صورت دکھائی دیتی ہے۔

مصرعوں کی ساخت اور تنظیم کے اعتبار سے ''ماورا'' کی آزاد نظمیں ایک جیسی ہیں۔ نظم کے تمام مصرعے صفحے پر ایک ہی نقطے/ مقام سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی مصرعہ مختصر ہوتا ہے اور کوئی طویل۔ راشد میں ابھی خیال کے ارتقا کے ساتھ مصرعوں کی تنظیم کا صحیح احساس پیدا نہیں ہوسکا ہے۔ وہ مصرعوں کو اس طرح نہیں توڑتے کہ ان کی ظاہری ساخت بھی خیال کے بڑھتے سلسلے کو نمایاں کر سکے۔ مثال کے طور پر نظم کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ!
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آ مری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو (دریچے کے قریب)

ان میں سبھی مصرعے سطر بہ سطر ایک ہی مقام سے شروع ہوتے ہیں۔ یعنی پہلا مصرعہ اگر لفظ 'جاگ' سے شروع ہوتا ہے تو دوسرا مصرعہ اور بعد کے تمام مصرعے اسی 'جاگ' کے لفظ کے نیچے سے آتے ہیں۔

''ماورا'' کے بعد 'ایران میں اجنبی' کی آخری نظموں سے ایسی مثالیں ملنے لگتی ہیں جن میں خیال کے ارتقا کو مصرعوں کے ذریعے ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم 'خود سے ہم دور نکل آئے' اور 'حرف ناگفتہ' میں اسے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ آخری مجموعہ 'گماں کا ممکن' میں راشد کی یہ مہارت اپنے کمال پر دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے میں صرف دو مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

وقت کیا چیز ہے تو جانتی ہے؟

وقت اک ایسا پتنگا ہے

جو دیواروں پہ، آئینوں پہ،

پیمانوں پہ، شیشوں پہ،

مرے جام و سبو، میرے تغاروں پہ

سدا رینگتا ہے

رینگتے وقت کے مانند کبھی

لوٹ کے آئے گا حسن کوزہ گر سوختہ جاں بھی شاید!

(حسن کوزہ گر '۲')

راشد نے وقت کے بارے میں جو مصرعے نظم کیے ہیں ان سے خیال کے ارتقا کا ایک زینہ بنتا چلا جاتا ہے اور جب تک وہ اس خیال کو مکمل نہیں کر لیتے ترتیب میں ہر مصرعہ اپنے پچھلے مصرعے سے بتدریج بڑھتا رہتا ہے۔ وقت کی گردش کے ساتھ حسن کے لوٹ آنے کی اُمید کا اظہار بھی تسلسل اور ارتقا کے اسی انداز میں ہوا ہے۔

دوسری مثال ملاحظہ کیجیے۔

کہو، یہ سچ ہے

کہ اب بھی بارش میں ان کے آنسو

سکوت بن کر پکارتے ہیں؟

نکلتے سورج کو دیکھتے ہی

یہ ستر اپنا، عیوب اپنے سنوارتے ہیں؟

نہیں —

روایت کی لوریوں نے

کلام کی روشنی کو ان پر

سلا دیا ہے!

مذکورہ مثالوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ راشد کے اسلوب میں وقت کے ساتھ تبدیلی آتی گئی۔ خیال کے سلسلے کو مصرعوں کی ترتیب سے نمایاں کرنے کی ترکیب راشد کی اپنی ایجاد ہے یا انھوں نے اسے کسی دوسری زبان کے ادب سے حاصل کیا، اس بارے میں کوئی حتمی فیصلہ ممکن نہیں۔ البتہ ایران کی جدید شاعری میں بھی خیال کی پیش کش کا یہ انداز موجود ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے راشد کی چند نظموں میں تجربے کی بالکل انوکھی صورت ہے۔ تین نظموں 'وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)'، 'ہمہ تن نشاطِ وصال ہم' اور 'بے پروبال' میں ایک ہی نظم میں ایک دوسری نظم بھی کہی گئی ہے۔ گویا راشد نے نظم در نظم کا تجربہ کیا ہے۔ 'وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)' اور 'ہمہ تن نشاط وصال ہم' میں ایک نظم کے ساتھ ساتھ دوسری نظم ہے جب کہ 'بے پروبال' میں راشد نے نظم کے اندر غزل کہی ہے۔ نظم میں موجود دوسری نظم یا غزل کو الگ کرنے کے لیے انھوں نے خطوط وحدانی، قوسین یا بریکٹ استعمال کیے ہیں۔ یہ نظمیں اپنی ساخت میں بظاہر آزاد نظم سے مختلف نہیں ہیں چنانچہ عام اور سنجیدہ قاری کی نگاہ بھی راشد کے اس فنی تجربے کی جانب نہیں جاتی۔ راشد نے اپنے اس منفرد تجربے کا ذکر خود کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)'' میں دراصل دو نظمیں ہیں، جو مخالف سمتوں سے شروع ہوتی ہیں، لیکن نظم کے آخر تک ہم آہنگ ہوجاتی ہیں۔ خطوط وحدانی کے اندر جو نظم ہے وہ داخلی طور پر مربوط ہے، اسی طرح وہ نظم بھی داخلی طور پر مربوط ہے جو خطوط وحدانی کے باہر ہے۔ یہ دو نظمیں گویا مکالمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجھے اس مکالمے کو کسی اور طرح ادا کرنے کا طریقہ نہ آسکا۔ اگر رسمی طور پر دو آدمیوں کا نام لکھ کر مکالمہ درج کر دیتا تو دونوں کی فکر میں جو فراق و وصال ہے شاید واضح نہ ہوسکتا۔ اس کے علاوہ یہ مکالمہ سوال و جواب پر مشتمل نہیں ہے بلکہ محض دو نظریوں کے اظہار پر مبنی ہے؛ اور بعض مصرے عمداً آدھے ہیں جو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ کہنے والا پوری بات نہیں کہنا چاہتا یا نہیں کہہ سکتا کیوں کہ مخاطب متواتر قطع کلام کر رہا ہے۔ ''ہمہ تن نشاط وصال ہم'' میں خطوط وحدانی کے اندر واحد متکلم ہے اور ان کے باہر جمع متکلم۔ گویا ایک فرد کی آواز ہے اور دوسری جماعت یا انسانیت کی۔ ان دونوں آوازوں کی ہم آہنگی سے میں نے ایک واحد تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''بے پروبال'' میں خطوط وحدانی کے اندر غزل ہے جو نہایت رسمی اور عمداً پیش پا افتادہ قسم کی غزل ہے۔''[1]

---

[1] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص: ۱۸۔۱۹

مثال کے طور پر نظم 'بے پروبال' کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمائیں، جس میں نظم اور غزل دونوں کو ایک ساتھ نظم کیا گیا ہے۔

جب کسی سلطنت گم شدہ کے خواب
کبھی اشک، کبھی قہقہہ بن کر دل رہرو کو لبھاتے جائیں،
(نیم شب کون ہے آوارہ دعاؤں کی طرح
لو چلے آتے ہیں عقدہ کشاؤں کی طرح)
اور وہ راہرو سادہ کسی اشک، کسی قہقہے کی تہہ میں
سینہ خاک نشینوں کی نوا سن نہ سکے ——
(ہم ہیں وہ جن پہ نظر ڈالی ہے سلطانوں نے
ہیں کہاں اور گدا ہم سے گداؤں کی طرح؟)

''گماں کا ممکن'' میں راشد نے ایک نظم 'زنجبیل کے آدمی' کے عنوان سے کہی ہے۔ اس میں بھی انھوں نے دو مختلف آوازوں اور خیالات کو ایک ساتھ نمایاں کرنے کے لیے 'آزاد' اور 'معریٰ' نظم کی ہیئت کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ ایک کردار آزاد نظم میں اپنے فکر و جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ دوسرا اچانک درمیان میں آتا ہے اور 'معریٰ نظم' کی ہیئت میں صدا لگا تا گزر جاتا ہے۔

راشد کے کلام میں آزاد نظم کی ہیئت نے جہاں روایت سے انحراف کی صورت پیدا کی ہے وہیں بعض عناصر کے استعمال نے شعری روایت کے سلسلے کو بھی قائم رکھا ہے۔ روایت کی نشان دہی مختلف سطحوں پر ہوتی ہے، مگر یہ خصوصیت پہلے اور دوسرے مجموعے کی نظموں میں زیادہ واضح دکھائی دیتی ہے۔

راشد نے جب آزاد نظم کہنے کی ابتدا کی تو ان کا مزاج پابند شاعری کا تھا۔ چنانچہ ''ماورا'' اور 'ایران میں اجنبی' کی چند نظموں کے بعض حصوں میں راشد مصرعے کے مصرعے ہم وزن کہتے چلے جاتے ہیں اور درمیان میں کوئی ایک مصرعہ ایسا ہوتا ہے جس میں ایک یا اس سے زیادہ رکن کی کمی بیشی سے وہ حصہ آزاد نظم بن جاتا ہے۔ نظم کے ایسے حصے ارکان کی یکساں تعداد کی وجہ سے ''نظم معریٰ'' سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر نظم 'رقص' کا ابتدائی حصہ مع تقطیع ملاحظہ فرمائیں۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

رقص گہہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پا لے مرا

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلان

اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن

اس بند کے تمام مصرعے ہم وزن ہیں۔ صرف چوتھا مصرعہ ایسا ہے جس میں ایک رکن کا اضافہ ہوا ہے۔ یکساں وزن کے مصرعے اس بند کو 'نظم معریٰ' کی ہیئت دیتے ہیں، جب کہ چوتھے مصرعے کا اضافی رکن اسے آزاد نظم کی طرف لے آتا ہے۔[1]

راشد کی ایک نظم ''ایک شہر'' مثلث کی ہیئت میں ہے۔ اس میں ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ایک بند میں کوئی ایک خیال یا تصویر مکمل ہو جاتی اور دوسرے بند میں دوسری تصویر سامنے آتی ہے۔ مثال کے طور پر دو بند ملاحظہ فرمائیں۔

خود فہمی کا ارماں ہے تاریکی میں روپوش،
تاریکی خود بے چشم و گوش!
اک بے پایاں عجلت راہوں کی الوند!

....

[1] مقالہ از امتیاز حسین، بیسویں صدی میں طویل اردو نظم نگاری۔ پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، لاہور، ص: ۴۵

سینوں میں دل یوں جیسے چشمِ آزِ صیاد
تازہ خوں کے پیاسے افرنگی مردانِ راد
خود دیو آہن کے مانند!

اسی طرح اپنی نظموں میں اثر انگیزی یا کسی خیال پر زور دینے کے لیے راشد نے 'ترجیع بند' کی ترکیب اختیار کی ہے۔ اسے انھوں نے دو طرح سے استعمال کیا ہے۔ چند نظمیں ایسی ہیں جن میں مسلسل مصرعوں کے درمیان ایک وقفے کے بعد اُسی مصرعے کی تکرار ہوتی ہے جس سے نظم کا آغاز ہوتا ہے۔ راشد کی نظموں میں یہ صورت زیادہ ہے۔ مثلاً نظم ''طلسم جاوداں'' کا آغاز مصرعہ ؎

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت،

اب رہنے دے،

سے ہوتا ہے اور یہی مصرعہ نظم کے درمیان میں دو جگہ اور آتا ہے۔ مصرعہ کی یہ تکرار ظاہر کرتی ہے کہ نظم کا ایک کردار مسلسل باتوں میں لگا ہوا ہے اور دوسرا جو اس سے اُکتا گیا ہے گفتگو کے سلسلے کو ختم کرنے کی گزارش کر رہا ہے۔

مصرعوں کی یہ تکرار جذبے اور کیفیت کی مختلف صورت حال کو نمایاں کرتی ہے۔ نظم 'رقص'، 'سباویراں'، 'کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'، 'اسرافیل کی موت'، 'آئینہ حس و خبر سے عاری'، 'آرزو راہبہ ہے' جیسی نظموں میں تکرار کی یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔

نظم ''تماشا گہ لالہ زار'' ان معنوں میں ترجیع بند سے زیادہ قریب ہے کہ یہ مختلف بندوں میں تقسیم ہے اور اس کے ہر بند میں پہلے اور آخری مصرعے کے طور پر ''تماشا گہ لالہ زار'' کی تکرار ہوتی ہے۔ حالاں کہ خیال کی تنظیم کے اعتبار سے بند کے درمیانی مصرعے چھوٹے بڑے رکھے گئے ہیں اور مختلف بندوں میں مصرعوں کی تعداد بھی کم زیادہ ہوتی رہتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ فرمائیں ؎

تماشا گہ لالہ زار،

''تیاتر'' پہ میری نگاہیں جمی تھیں
مرے کان ''موزیک'' کے زیر و بم پر لگے تھے،
مگر میرا دل پھر بھی کرتا رہا تھا
عرب اور عجم کے غموں کا شمار

تماشا گہ لالہ زار!

راشد نے نئی فکر اور خیالات کی ترجمانی کے لیے نئے الفاظ اور تراکیب وضع کی ہیں۔ اردو غزل میں استعمال ہونے والے الفاظ، استعارے اور تمثیلات کثرت استعمال کی وجہ سے ایسے جامد اور غیر تخلیقی ہو چکے تھے کہ ان کے ذریعے کسی نئے خیال کی پیش کش مشکل ہوگئی تھی۔ راشد جیسے صاحبِ فکر شاعر کے لیے یہ مسئلہ بہت ہی پریشان کن تھا، کیوں کہ مروجہ الفاظ، استعارے اور تمثیلات خیال کو ہمیشہ ایک ہی سمت میں معنی کے روایتی انسلاکات کی طرف لے جاتے ہیں۔ فکر و اظہار کی اس پریشانی کو دور کرنے کے لیے راشد نے نئی تراکیب ایجاد کیں۔

راشد کی وضع کردہ ترکیبیں عام طور سے فارسی الفاظ سے بنائی گئی ہیں۔ نئی ترکیبوں سے راشد نے کیسے کیسے معنی پیدا کیے ہیں یہ ہمیں پوری نظم یا اس ترکیب سے متعلق ضروری حصے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً نظم ''اتفاقات'' میں وہ راوی کو حاصل وصل کے مختصر اور قیمتی وقت کے احساس کے اظہار کے لیے 'ساعت دزدیدہ و نایاب' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔

آج اس ساعت دزدیدہ و نایاب میں بھی،
جسم ہے خواب سے لذت کش خمیازہ ترا

اسی طرح ''اجنبی عورت'' میں 'دیوارِ رنگ' اور 'دیوارِ ظلم' کی ترکیب استعمال کی ہے اور اس کے ذریعے انھوں نے نسلی، قومی اور سیاسی تعصب کی بنیاد پر مشرق اور مغرب کے درمیان نفرت، دوری اور بے گانگی کی لکیر کھینچی ہے۔ اجنبی عورت جو ایشیائی سرزمین پر وارد ہوئی ہے وہ اگرچہ بحیثیت انسان مشرق سے تعلق قائم کرنا چاہتی ہے مگر محسوس کرتی ہے کہ یہاں ظلم و ستم اور رنگ و نسل کی بنیاد پر ایک ایسی دیوار کھڑی ہوگئی ہے جسے گرانا مشکل ہے۔

کاش اک ''دیوارِ ظلم''
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!
کاش اک ''دیوارِ رنگ''
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو!

''ایران میں اجنبی'' کی ایک نظم میں بھی راشد نے مغرب کی جانب سے رنگ و نسل کی بنیاد پر اسی طرح مشرقی اقوام پر ہونے والے ظلم و ستم کو ''ظلم رنگ'' کی ترکیب سے نمایاں کیا ہے۔

راشد کی بیش تر نظموں میں کوئی نہ کوئی نادر ترکیب ضرور دکھائی دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے کلام میں تراکیب کا ایک وافر حصہ ہے جس میں، 'خشت کوبی'، 'جرم عیش'، 'غمزۂ عریاں'، 'تختۂ نازک'، 'عجوزۂ سومنات'، 'ہیرزم تنور شکم'، 'اشک ریا'، 'زہر تقدیر'، 'ہوس بوئے گلِ بے بو'، 'الہام کے شیشۂ کور'، 'حسابی لگاوٹ'، 'ریگ دیروز'، 'ذات کی غربال'، 'زنبوراوہام' اور 'قصرِ حرم' ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ تراکیب کا یہ انتخاب راشد کے کلام کے بہت ہی محدود حصے سے ہے۔

راشد کے کلام میں فارسی الفاظ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ اقبال کے بعد راشد دوسرے شاعر ہیں جن کی شاعری فارسی الفاظ اور لب و لہجے میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اکثر نظموں میں کہیں آدھے اور کہیں پورے کے پورے مصرعے فارسی میں چلے آتے ہیں۔ اس خصوصیت نے ان کے کلام کو ایک خاص فارسی آمیز رنگ و آہنگ بخشا ہے، جس میں آواز ہمیشہ اونچے سُروں میں ہی سنائی دیتی ہے۔ مثلاً:

(۱) اک سیلِ بلاخیز میں گم تارِ نظر ہے

(۲) گہوارۂ آلام خلش ریز ہے یہ رات

(۳) شکر ہے زندانیِ اہریمن و یزداں نہیں
ان سے بڑھ کر کچھ بھی وجہ کاہشِ انساں نہیں

(۴) نارسا آج بھی ہے شوق پرستارِ جمال
اور انساں ہے کہ ہے جادہ کش راہ طویل

(۵) حرف ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو
کوئے و برزن کو،
در و بام کو،
شعلوں کی زباں چاٹتی ہو،
وہ دہن بستہ و لب دوختہ ہو ——
ایسے گنہ گار سے ہشیار رہو!

کلام میں فارسی مصرعوں کی مثال ۔

(۱) سوزِ شمع و گردشِ پروانہ گویا داستاں
نغمۂ سیار گاں، بے رنگ و آب
قطرۂ بے مایہ طغیانِ شباب!

(۲) خستۂ کش مکش فکر و عمل،

(۳) ستم رسیدہ نحیف دہقان

(۴) شوق، ویرانۂ بے آب و گیاہ،

(۵) زیرِ لب نالہ کش جورِ خزاں

یہ مثالیں مختلف نظموں سے اخذ کی گئی ہیں۔ راشد کے تیسرے اور آخری مجموعے میں فارسیت کا یہ غلبہ کم ہوا ہے اور اسی کے ساتھ بلند آہنگی کی جگہ ان کے لہجے میں فکر کی گہرائی آ گئی ہے اور جذبہ پر حد درجہ قابو پا لیا ہے۔

بعض نقادوں نے راشد کے کلام میں فارسی الفاظ کی کثرت کی شکایت بھی کی جس کا جواب دیتے ہوئے راشد نے لکھا:

> ''ہر شاعر کا اسلوبِ بیان اس کی اپنی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔ اس کی تعلیم و تربیت کا، اس کے ابتدائی ماحول کا، اس کی زندگی کے نشیب و فراز کا۔ غرضیکہ اس کی کامل شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کی زبان بھی اس کی شخصیت کا ایک پہلو ہوتی ہے۔ میری نظموں میں فارسی الفاظ کی ''بھر مار'' شاید اس تعلیم و تربیت کا نتیجہ ہو جو بزرگوں کی ''غلطی'' سے مجھے حاصل ہوئی۔''[۱]

○

راشد نے اپنی نظموں میں موسیقی اور خوش آہنگی پیدا کرنے کے لیے قافیے سے خوب کام لیا ہے۔ اگرچہ ''آزاد نظم'' میں قوافی کا کوئی التزام نہیں ہے۔ شاعری کی روایتی پابندیوں سے آزادی حاصل کرنے کے لیے وزن کے علاوہ قافیہ و ردیف کو بھی شعری حدود سے باہر کر دیا گیا۔ لیکن اس سلسلے میں راشد کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ قافیہ جہاں خیال کے داخلی آہنگ کے ساتھ آئے، یعنی خیال کی مرکزیت اور تسلسل ہم آہنگ الفاظ کے

[۱] لا = انسان، مصاحبہ۔ ص:۳

لانے سے مجروح نہ ہوتا ہو، اسے استعمال کرنا چاہیے۔ کیوں کہ اس سے کلام میں ترنم پیدا ہوتا، نظم زیادہ مربوط اور منظّم ہو جاتی ہے اور اس کی تاثیر میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ قافیے کے متعلق راشد لکھتے:

''قوافی قاری کے ذہن میں ترنم کا احساس اور اشعار کے باہمی اتحاد کا فریب ہی پیدا نہیں کرتے، بلکہ درحقیقت یہ نظم کی پشت کے مہرے بھی ہیں، جن کی مدد سے نظم ایک مربوط اور منظّم ڈھانچے کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور نظم میں ایک ناقابلِ شکست استحکام پیدا ہو جاتا ہے۔''[1]

راشد کی نظموں میں قافیے کا استعمال مختلف طریقے سے ہوا ہے۔ انھوں نے روایتی طرز بھی اختیار کیا ہے اور اس سے الگ ترنم کے نئے راستے بھی تلاش کیے ہیں۔ روایتی اسلوب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان کی نظموں میں کبھی کبھی ایسے مصرعے نظم ہوئے ہیں جن میں ردیف و قافیہ دونوں موجود ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے ؎

سعیِ ناکام سہی
اور اک زہر بھرا جام سہی
میرا اور میری تمناؤں کا انجام سہی
ایک سودا ہی سہی، آرزوئے خام سہی (جرأت پرواز)

اس میں ''ناکام، جام، انجام، خام، قافیے ہیں اور 'سہی' ردیف ہے۔

ایک دوسری مثال ؎

وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا
مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون؟
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون؟ (ہونٹوں کا لمس)

اس میں دوسرے اور تیسرے مصرعے میں 'جاوداں'، 'بے کراں' قافیہ اور 'ہو جائے گا' ردیف ہے۔ اسی طرح چوتھے اور پانچویں مصرعے میں 'ہو' اور 'دھو' قافیہ ہیں اور 'سکتا ہے کون' اس کی ردیف ہے۔

---

[1] ماورا۔ دیباچہ، طبع اوّل۔ ص: ۱۰۸

راشد کے کلام میں قوافی کے استعمال کی دوسری صورت، مصرعہ کے آخر میں ایسے لفظوں کا استعمال ہے جو ہم وزن و ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ یا پھر ایسے الفاظ ہو سکتے ہیں جو ہم وزن و ہم قافیہ نہ ہوں مگر ہم آواز ہوں۔ ایسے الفاظ کے کم از کم آخری دو حرف یکساں ہوتے ہیں۔ جیسے:

میری دنیا کو مٹا کر ہو چلی ہیں آشکار
اور دنیائیں مقام و وقت کی سرحد کے پار
جن کی تو ملکہ ہے میں ہوں شہر یار! (ہونٹوں کا لمس)

مذکورہ مثال میں 'آشکار'، 'پار'، 'شہریار' تین مختلف الفاظ ہیں لیکن آخری دو حرف یعنی۔ 'ا' اور۔ 'ر' کی تکرار سے جو صوتی آہنگ بنتا ہے وہی ان الگ الگ وزن کے لفظوں کو ہم قافیہ کرتا ہے۔

قوافی کے استعمال کی تیسری شکل یہ ہے کہ مصرعہ کے آخر میں آنے والے الفاظ، آواز میں مختلف ہوتے ہیں مگر ان کا وزن یکساں ہوتا ہے مثلاً ''ثبات، مجاز، حباب''۔ راشد کے کلام میں ایسے قوافی کم آئے ہیں، البتہ بطور قافیہ ایسے الفاظ بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں جو بہ لحاظ وزن برابر نہیں ہیں لیکن ان الفاظ کا آخری لفظ یکساں ہوتا ہے یا پھر صوتی لحاظ سے ان کے آہنگ میں قربت ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں ۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
شعلیں لے کر سر شام نکل آتے ہیں،
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلۂ جوالہ بنے!
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں! (دریچے کے قریب)

ابتدائی پانچ مصرعوں میں لفظ ''ہجوم، رواں، میں، ہیں، میں'' میں صرف تیسرے اور پانچویں مصرعہ کا قافیہ ایک ہے۔ باقی تین یعنی ''ہجوم، رواں، ہیں'' مختلف ہیں۔ اس کے باوجود ان مصرعوں میں ایک خاص آہنگ اُبھرتا ہے۔ اور یہ آہنگ غنّہ یا ناک سے نکلنے والی اُس آواز پر ہے جو مصرع کے آخر میں گونجتی ہے۔ یہی صورت آخری چار مصرعوں میں بھی ہے جس میں ''نہیں، بنے، ہیں، ہیں'' کے الفاظ آئے ہیں۔

راشد کے یہاں قافیے کے استعمال کی جو آخری صورت نظر آتی ہے وہ ''داخلی یا اندرونی قافیہ'' کی ہے۔ اس میں ہم قافیہ لفظوں یا آوازوں کا مصرعے کے آخر میں آنا ضروری نہیں۔ یہ نظم کی تنظیم میں، کبھی مصرعے کی ابتدا میں، کبھی وسط میں اور کبھی آخر میں آزادانہ طور پر آتے ہیں۔ اس کی ایک شکل تو یہی ہے جس کا ذکر آچکا یعنی ایسے الفاظ جو تمام اختلاف کے باوجود صوتی یکسانیت کا فریب دیتے ہوں۔ نظم کے مذکورہ بالا حصے کے پانچویں مصرعہ سے دسویں مصرعہ تک لفظ ''کسی، بیٹھی، خودی، توانائی، کوئی، بھی'' آئے ہیں۔ ان الفاظ میں آخری حرف کے طور پر ''ی'' مساوی ہے جو آہنگ کے اعتبار سے پست آوازوں کے تسلسل کو جنم دیتی ہے، آہنگ کے روایتی پیمانے کو پیش نظر رکھیں تو یہ الفاظ قافیے کا آہنگ پیدا نہیں کرتے۔ لیکن نئے شعری مذاق نے نئے شعری اصول پیدا کیے ہیں جس میں آہنگ اور ترنم کا معیار تبدیل ہو چکا ہے۔

داخلی قافیہ کے استعمال کی دوسری صورت یہ ہے کہ اس میں باقاعدہ ہم قافیہ الفاظ آتے ہیں۔ یعنی پورا لفظ اپنے آہنگ میں دوسرے قافیے کے آہنگ پر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر نظم ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

اے عشقِ ازل گیر و ابد تاب،
کچھ خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اُجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے
شیراز کے مجذوب تنک جام کے افکار کے نیچے
تہذیبِ نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے!

اس بند میں ہم قافیہ الفاظ کو الگ کیا جائے تو ان کے مختلف گروہ بنتے ہیں۔ مثلاً ''تاب، خواب'' ہم قافیہ ہیں۔ اس کے بعد ''ساختہ، ریختہ''، پھر ''اوہام، جام، آلام'' اور ان کے بعد ''اسمار، دیوار، افکار، انبار'' ہم قافیہ الفاظ آتے ہیں۔ پہلے مصرعہ کو چھوڑ کر باقی چار مصرعوں میں ''کے نیچے'' کی تکرار ہوتی ہے۔ قوافی کی اس تنظیم میں

''کے نیچے'' کی حیثیت ''ردیف کی بنتی ہے'' اس لیے کہ چاروں بار یہ الفاظ ''اسمار، دیوار'' جیسے قوافی کے ساتھ آئے ہیں۔ ان تمام قوافی میں صرف ''اسمار، دیوار، افکار، انبار'' ایسے ہم قافیہ الفاظ ہیں جو اپنے محل استعمال میں اردو عروض کے مطابق ہیں۔[1]



''تشبیہ'' دراصل کسی ذہنی، فکری یا جذباتی صورت حال کو محسوس پیکروں کے ذریعے قاری تک پہنچانے کا ایک مؤثر فنی وسیلہ ہے۔ شاعر جب اپنے تجربے کو خارج میں موجود کسی معروض سے بعض مشابہت کی بنیاد پر ہم آہنگ کرتا ہے تو اس عمل سے وہ اپنے تجربے کو مزید روشن اور واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے، تا کہ فکر و احساس کے جس تجربے سے وہ گزرا ہے، اسی طرح وہ دوسروں تک منتقل ہو سکے۔

یوں تو شعرا نے تشبیہات کا انتخاب اپنے ماحول اور روایت سے کیا ہے لیکن راشد کے یہاں ہمیں جو تشبیہیں ملتی ہیں وہ شاعری کی روایت میں بندھی آ رہی مثالوں سے نہیں لی گئی ہیں بلکہ انھوں نے ان کا انتخاب موجودہ زندگی کے سیاسی حالات، جغرافیائی حوالوں اور روزمرّہ زندگی سے کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں ندرت اور تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ راشد تشبیہات کے ذریعہ کلام کے جمالیاتی عنصر میں اضافے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ اس کے ذریعے نہایت فن کاری سے وہ اپنے تخلیقی تجربے کی وضاحت یا صورت حال کی شدت کو نمایاں کرتے ہیں۔ ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں:

> ''راشد کے ہاں تشبیہوں اور استعاروں کے انتخاب میں جو ندرت اور تازگی پائی جاتی ہے، وہ بھی خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس لیے کہ یہ تشبیہیں اور استعارے زیب داستان کے طور پر نہیں بلکہ تخلیقی تجربے کا تار و پود بن کر ظاہر ہوتے ہیں اور اس طرح ایک گہری معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔''[2]

راشد نے اپنے کلام میں جو تشبیہیں استعمال کی ہیں وہ مختلف طرح کی ہیں اور زندگی کے مختلف علاقوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں گہرے سیاسی، سماجی اور تاریخی شعور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تاریخی اور سیاسی نوعیت کی تشبیہوں سے اکثر راشد نے درد و کرب کی کوئی انفرادی یا اجتماعی کیفیت پیش کی ہے۔

[1] جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل، ص:۱۸۳

[2] ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)، ص:۵۳

مثال ملاحظہ فرمائیں ۔

بے کراں رات کے سناٹے میں!
تیرے بستر پہ مری جان کبھی
آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں!

راشد نے اس میں محبوب کے سینے کو جہاں کہستانوں سے تشبیہ دی ہے وہیں اس میں ناآسودہ آرزوؤں کی بے چینی کو ''ظلم سہتے ہوئے حبشی'' کے درد و کرب سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کنول کرشن بالی رقم طراز ہیں:

''آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے حبشی سے تشبیہ دے کر راشد نے جہاں ایک مشرقی عورت کی داخلی کیفیت کی تصویر کھینچی ہے، وہاں حبشی قوم کی انتہائی مظلومیت کا نقش بھی اُبھارا ہے۔ اس تشبیہ سے جہاں عہد غلامی کے دردناک اور لرزہ خیز مناظر ہماری آنکھوں کے سامنے گھوم جاتے ہیں، وہاں مغربی حکمرانوں کے ظلم اور جبر و تشدد کا خیال بھی آتا ہے۔''[1]

ڈاکٹر آفتاب احمد اس تشبیہ کے حوالے سے کہتے ہیں:

''ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں'' کا ٹکڑا ایک سیاسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور شاعر کے شعور کی وسعت کا پتا دیتا ہے۔ یہاں داخلی تجربے اور خارجی حقیقت کے امتزاج سے تشبیہ میں...... بھرپور معنویت پیدا ہوئی ہے۔''[2]

چند اور نظموں میں راشد نے آمر کے ظلم و ستم اور جابر کے قہر کو تشبیہ کے طور پر استعمال کیا ہے ۔

یہ دیکھتے ہی ہجوم بپھرا، بھڑک اُٹھے یوں غضب
کے شعلے، کہ جیسے ننگے بدن پہ جابر کے تازیانے! (ابولہب کی شادی)

اندھیرے میں یوں چمکے میلے دانت بھی غم کے
جیسے پچھلے دروازے سے آمر آدھمکے

غم گرجا برسا، جیسے آمر گرجے برسے (آنکھیں کالے غم کی)

---

[1] آزاد نظم اردو شاعری میں ۔ص: ۱۱۸

[2] ن ۔م ۔راشد (شاعر اور شخص) ،ص: ۵۴

راشد کے کلام میں آنے والی تشبیہات اکثر اپنے ساتھ پورا ایک ماحول یا صورت حال ساتھ رکھتی ہیں اور شاعر اس کا انطباق ویسی ہی کسی انسانی صورت حال پر کرتا ہے۔ اس قسم کی تشبیہیں ایک دو لفظ پر نہیں بلکہ ایک آدھ جملے پر منحصر ہوتی ہیں۔ مثلاً

دیکھ پتّوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
سر سراتی ہوئی بڑھتی ہے رگوں میں جیسے
اولیں بادہ گساری میں نئی تند شراب (اتفاقات)

میز کی سطح درخشندہ کو دیکھ
کیسے پیانوں کا عکس سیم گوں
اس کی بے اندازہ گہرائی میں ہے ڈوبا ہوا
جیسے میری روح، میری زندگی
تیری تابندہ سیہ آنکھوں میں ہے (آنکھوں کے جال)

شمع کے سائے سے دیوار پہ محراب سی ہے
سالہا سال سے بدلا نہیں سائے کا مقام
شمع جلتی ہے تو سائے کو بھی حاصل دوام
سائے کا عہد وفا ہے ابدی!
تو مری شمع ہے، میں سایہ ترا
زندہ جب تک ہوں کہ سینے میں ترے روشنی ہے
کہ مرا عہد وفا ہے ابدی! (عہد وفا)

راشد کے کلام میں کچھ تشبیہیں ایسی بھی ہیں جن میں پرندے کو بطور مشبہ بہ استعمال کیا گیا ہے اور اس کے ذریعے داخلی کیفیت یا ایک قوم کی عمومی صورت حال کی عمدہ ترجمانی کی گئی ہے۔ مثلاً

نیند، آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے

اپنے پر تولتی ہے، چیختی ہے

بے کراں رات کے سناٹے میں! (بے کراں رات کے سناٹے میں)

جیسا کہ پہلے ہی اس نکتے کی جانب اشارہ کیا گیا کہ راشد کی تشبیہیں عموماً تفصیلی اور وضاحتی ہوتی ہیں جس کے لیے وہ پوری کیفیت یا ماحول کو پیش کرتے ہیں۔ اس میں بھی توضیح کا وہی انداز ہے۔ راشد یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ نظم کے راوی کو کسی خوف یا ذہنی اُلجھن کی وجہ سے نیند نہیں آرہی ہے، وہ اسے ''آغاز زمستاں کے پرندے'' کی خوف و دہشت، جسے کسی حد تک شکاری کی موجودگی کا احساس ہو چکا ہے، اور جو مسلسل بے چینی میں کبھی اپنے پر تولتا ہے کبھی چیختا ہے، سے تشبیہ دی ہے۔ دو اور مثالیں ملاحظہ کیجیے۔

کسی ویرانے میں سمٹے ہوئے خوابیدہ پرندے کی طرح

ایک مبہم سا خیال

دفعتاً ذہن کے گوشے میں ہوا بال فشاں: (داشتہ)

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں

کنج ماضی میں ہیں باراں زدہ طائر کی طرح آسودہ

اور کبھی فتنۂ ناگاہ سے ڈر کر چونکیں

تو رہیں سدِ نگاہ نیند کے بھاری پردے (ریگ دیروز)

پہلی مثال میں ذہن میں اچانک خیال آنے کو 'خوابیدہ پرندے کے بال فشاں' ہونے سے اور دوسری مثال میں ایک قوم کے افراد کی بے عملی اور ناعاقبت اندیشی کو 'باراں زدہ طائر' کی آسودگی اور گہری نیند سے مشابہ قرار دیا گیا ہے۔

راشد نے مفرد تشبیہوں پر مرکب تشبیہوں کو ترجیح دی ہے۔ وہ تقریباً ہمیشہ ایک لفظ کے بجائے ایک یا ئی مصرعوں سے تشبیہ تعمیر کرتے ہیں۔ اس سے نظم میں تشبیہ صرف آرائشی نہ رہ کر نظم کا ناگزیر جز معلوم ہونے لگتی ہے۔ راشد کے کلام سے کچھ اور تشبیہیں ملاحظہ فرمائیں۔

اور دشمن کے گرانڈیل جواں

جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ (سپاہی)

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں!
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کر سرِ شام نکل آتی ہیں،
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل (دریچے کے قریب)

جہاں زادنو سال کا دور یوں مجھ پہ گزرا
کہ جیسے کسی شہرِ مدفون پر وقت گزرے؛ (حسن کوزہ گر)

آگ کے چاروں طرف پشمینہ و دستار میں لپٹے ہوئے
افسانہ گو
جیسے گردِ چشم مژگاں کا ہجوم
اس ''جفا گر'' یک دلی کے کارواں یوں آئیں گے
دستِ جادوگر سے جیسے پھوٹ نکلے ہوں طلسم (دل مرے صحرا نوردی پیر دل)

میں نے ہونٹوں پہ تبسّم کی نئی تیز چمک دیکھی ہے
نور جس کا تھا حلاوت سے شرابور
اذانوں کی طرح! (سال گرہ کی رات)



راشد کے کلام کی ایک تخلیقی جہت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی فکر اور جذبے یا صورتِ حال کی ترسیل کے لیے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ اگر چہ ''ایران میں اجنبی'' تک کے شعری سفر میں انھوں نے اس جانب بہت کم توجہ کی ہے۔ راشد کا موقف یہ ہے کہ شاعر کو اپنی معاشرتی ذمہ داری نبھاتے ہوئے فکری شاعری کرنی

چاہیے۔ اسے محض تشبیہوں اور پیکروں والی لفظی تصویر کی طرف کم متوجہ ہونا چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے تشبیہات اور پیکروں والی شاعری کو ''شبیہ سازی کی عیاشی'' سے تعبیر کیا ہے۔[1] ایک دور تک راشد کا کلام وضاحتی اور بیانیہ اسلوب سے قریب رہا۔ لیکن رفتہ رفتہ راشد کو شبیہ سازی تشکیل معنی کا ایک لازمی وسیلہ اور اس طرح ان کو ایک تخلیقی ضرورت معلوم ہونے لگی۔ یہ خصوصیت تیسرے اور چوتھے مجموعے (لا = انسان، گماں کا ممکن) میں راشد کے اسلوب کا ایسا ناگزیر حصہ بن جاتی ہے کہ اس کے بغیر ان کی نظموں کا تاروپود بکھرنے لگتا ہے۔

ناقدین نے شعری پیکر کی بحث کرتے ہوئے اسے ''حسی تجربہ'' اور ''ذہنی تصویر'' میں تقسیم کیا ہے۔[2] راشد کے کلام میں آنے والے پیکر 'حسی' نہ ہو کر 'ذہنی یا تجریدی' ہوتے ہیں۔ یعنی یہ ہمارے حواس کو نہیں ہمارے ذہن کو متاثر کرتے ہیں، اور اس کے لیے قوت مدرکہ سے زیادہ ہماری متخیلہ مصروف کار ہوتی ہے۔ حسی پیکروں کی مثال میں فیضؔ کی نظم ''تنہائی'' کے یہ مصرعے دیکھیے ؎

ڈھل چکی رات، بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر

ان تینوں مصرعوں میں ''تاروں، چراغ، راہ گزر'' خود ایک حسی پیکر ہیں۔ ''تارہ'' ایک بصری پیکر ہے۔ ''چراغ راہ گزر'' بصری اور لمسی دونوں ہے۔ یعنی دیکھنے کے علاوہ انھیں چھو کر بھی معلوم کیا جا سکتا ہے۔ فیضؔ نے ان پیکروں کو ایک دوسرے حسی پیکر میں تبدیل کر دیا ہے اور اس کا احساس ان صفات کے ذریعہ ہوتا ہے جس سے دوسرے پیکر کی شناخت کی جاتی ہے۔

'تارے' اور 'غبار' میں تشبیہی ربط پیدا کیا ہے اور پھر غبار کی مناسبت سے انھیں بکھرتا ہوا دکھایا ہے۔

'چراغ' اور 'راہ گزر' کو فیضؔ نے انسانی پیکر میں تبدیل کیا ہے اور دونوں کو جس انسانی صفت سے مربوط کیا ہے اس میں 'چشم' مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ 'چراغ' میں 'لڑکھڑانے' اور 'خوابیدگی' کی صفت رکھی ہے جب کہ 'راہ گزر' میں سو جانے، اور 'راستہ تکنے' کی صفت پیدا کی ہے۔

---

[1] ایران میں اجنبی (دیباچہ طبع دوم)۔ ص: ۴

[2] میر کی شعری لسانیات۔ ص: ۳۹

اس طرح دیکھیں تو شاعر جس معروض کے متعلق گفتگو کررہا ہے وہ 'حسی' ہے اور پھر اُس معروض کو جس دوسرے معروض میں بعض صفات کے ساتھ منقلب کررہا ہے وہ بھی 'حسی' ہے۔ لہٰذا یہ 'حسی پیکر' کہلائیں گے۔

راشد نے اپنی نظموں میں جو پیکر بنائے ہیں وہ کسی شے/معروض کے نہیں، بلکہ عموماً وہ کوئی خیال، جذبہ یا کیفیت ہوتی ہے، البتہ کہیں 'حسی پیکر' بھی نظر آتے ہیں۔ اکثر حالتوں میں وہ ایک تجرید کو ٹھوس مجسم پیکروں میں پیش کرتے ہیں۔ مثال ملاحظہ فرمائیں۔

اور لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند، آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پر تولتی ہے، چیختی ہے

....

آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں! (بے کراں رات کے سناٹے میں)

''ذہن، نیند، آرزو'، تینوں کوئی ٹھوس یا جامد شے نہیں ہیں۔ یہ سب انسان کے داخل اور اس کے وجود کی مختلف حقیقتیں ہیں۔ راشد نے اسے محسوس پیکروں کے حوالے سے بیان کیا ہے۔

'ذہن' کی اُلجھی ہوئی پریشان صورت حال، جس سے نظم کا کردار نجات چاہتا مگر کسی طرح وہ اس کیفیت سے نکل نہیں پا رہا ہے۔ اسے ظاہر کرنے کے لیے وہ 'ذہن' کو 'ویرانے کا دلدل' کہتا ہے۔

اسی طرح 'نیند' کو 'آغاز زمستان کے پرندے' سے تشبیہ دی ہے اور دونوں کے درمیان وجہ مشترک خوف، بے چینی اور بے اطمینانی کی وہ کیفیت ہے جو پرندے کے حوالے سے بیان ہوئی ہے۔

راشد صرف یہ نمایاں کرنا چاہتے ہیں کہ کسی خوف یا پریشانی کے سبب نیند نہیں آرہی ہے اور طبیعت بے چین ہے۔ یہ ایک تجریدی صورت ہے جسے انھوں نے 'آغاز زمستاں کے پرندے' کی ظاہری کیفیت سے بیان کیا ہے۔

آخری دو مصرعوں میں ''حسی'' اور ''ذہنی'' دونوں تصویریں موجود ہیں۔ اس میں 'سینہ' ایک حسی پیکر ہے۔ راشد نے اسے 'کہستانوں' سے مشابہ کیا ہے، اور چوں کہ یہ ایک نسوانی سینے کا ذکر ہے لہٰذا 'کہستانوں' اور 'سینے' میں ساخت کی مناسبت بھی ہے۔

'آرزو' جو ایک باطنی حقیقت ہے، اسے 'ظلم سہتے ہوئے حبشی کے رینگنے' سے تشبیہ دی ہے۔ جس سے آرزو کی نا آسودگی اور اس سے پیدا ہوئے درد و کرب کا ایک منظر کے ذریعہ ٹھوس اظہار ممکن ہو جاتا ہے۔

اس تجسیم کی مدد سے ہی ہم 'نیند' یا 'آرزو' کی مخصوص کیفیت کو اپنے ذہن میں بنا پاتے ہیں۔

راشد کے کلام میں پیکر کے حوالے سے کہی گئی ایسی نظمیں بھی ہیں جس میں کوئی فکر یا جذبہ پہلے پیکر میں ڈھلا ہے اور پھر اس پیکر کے تلازمات لے کر پوری نظم تشکیل دی گئی ہے۔ راشد کے کلام میں اس کی پہلی مثال نظم 'ہم خود سے دور نکل آئے ہیں' ہے۔ اس میں انھوں نے ''میں'' کو جو کہ زندگی کے بارے میں وجودی نقطۂ نظر کا Signifier 'اقلیم' کے پیکر میں تبدیل کیا ہے، اور بعد کے تمام مصرعے ''اقلیم'' کے تلازمات کی مدد سے کہے ہیں۔ اگر چہ ہر فنی تخلیق ایک سنجیدہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہوتی ہے لیکن اس نظم میں استعارے کے تلازمات کو جیسی وسعت دی گئی ہے اور اس کے دائرے کو جس قدر پھیلایا گیا ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اس کی تعمیر میں شعوری طور پر کافی محنت کی ہے۔ نظم کا پہلا حصہ جو ''میں'' کی تفصیل میں ہے اور نظم کا آخری حصہ جو ''ہم'' کے بارے میں ہے، کا موازنہ کیا جائے تو شاعر کی یہ کاوش مزید نمایاں ہو جاتی ہے۔

میں وہ اقلیم کہ محروم چلی آتی تھی

سالہا دشت نوردوں سے، جہاں گردوں سے

اپنا ہی عکس رواں تھی گویا

کوئی روئے گزراں تھی گویا

ایک محرومیِ دیرینہ سے شاداب تھے

آلام کے اشجار وہاں

برگ و باران کا وہ پامال اُمیدیں جن سے

پرسی افشاں کی طرح خواہشیں آویزاں تھیں،

شوق، بے آب وگیاہ

شوق، ویرانۂ بے آب وگیاہ،
ولولے جس میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے
اونگھتے ذرّوں کے تپتے ہوئے لب چومتے تھے

نظم کے اس حصے میں آئے بنیادی پیکر ''اقلیم'' کے تلازمات پر غور کریں جب ذات ''اقلیم'' ہوئی تو مقام/جگہ کی نسبت سے سیاحت عمل میں آئی اور سیاح بھی پیدا ہوئے جن سے ''دشت نوردی'' اور جہاں گردی'' باقی ہے۔ ظاہر ہے جب ہستی ''اقلیم'' یا زمین میں تبدیل ہوگئی تو اس پر پیڑ پودے کا ہونا بھی ممکن ہے۔ چنانچہ '' آلام کے اشجار'' پیدا ہوگئے۔ پیڑوں کی توانائی کے لیے غذا کے طور پر ہوا، پانی، روشنی اور بہت سے دوسرے عناصر کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن چوں کہ یہ شجر آلام کا ہے لہٰذا اسے ''محرومیِ دیرینہ'' کی غذا دی گئی۔ شجر میں برگ وبار آتے ہیں۔ اس میں راوی کی ''پامال امیدیں'' ہی آلام کے شجر کا برگ و بار بن جاتی ہیں۔ درخت سے پرندوں کی وابستگی بھی ہے۔ لہٰذا ''ارمان'' آوارہ پرندوں کی صورت اڑتے چلے آتے ہیں اور '' آلام کے اشجار'' میں سکون حاصل کرتے ہیں۔

شوق کو ''ویرانہ'' کہہ کر راشد نے اس کے تلازمات میں بنجرپن، ریت اور اس میں اُٹھنے والے بگولوں اور ویرانے کی شدید گرمی/تپش کو نظم میں باندھا ہے۔

تخلیقی حسن کے اعتبار سے دیکھیں تو یہ نظم اپنی کلیت میں اس طرح نظم ہوئی ہے کہ پہلے ''میں'' کا پیکر ''اقلیم'' آتا ہے بعدازاں اس کے تلازمات آتے ہیں، پھر منطقی طور پر تلازمہ کے تلازمات تسلسل سے آتے ہیں۔ اس طرح ایک پیکر وسیع ہوکر پوری نظم پر پھیل جاتا ہے۔ اس نظم کے علاوہ بھی راشد نے کئی ایسی نظمیں کہی ہیں، مثلاً: 'زندگی ایک پیرہ زن'، 'آرزو راہبہ ہے'، 'آنکھیں کالے غم کی' جن میں پیکر کا استعمال ہوا ہے۔

پیکر تراشی کی کچھ اور مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

کسی ویرانے میں سمٹے ہوئے خوابیدہ پرندے کی طرح
ایک مبہم سا خیال
دفعتاً ذہن کے گوشے میں ہوا بال فشاں (داشتہ)

ایسے تاریک خرابے کہ جہاں
دور سے تیز پلٹ جائیں ضیا کے آہو
ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے رہے (ریگ دیروز)

ــــ زندگی اک پیرہ زن!
جمع کرتی ہے گلی کوچوں میں روز و شب پرانی دھجیاں!
تیز، غم انگیز، دیوانہ ہنسی سے خندہ زن
بال بکھرے، دانت میلے، پیرہن (زندگی اک پیرہ زن)

ــــ تمنا کے ژولیدہ تار
گرہ در گرہ ہیں تمنا کے نادیدہ تار (تمنا کے تار)

شہر کے شہر کا افسانہ، وہی آرزوئے خستہ کے لنگڑاتے ہوئے پیر (افسانۂ شہر)

پھر ہم لحنِ آب وزمیں کی
قندیلوں سے سرشار ہوئے (بے مہری کے تابستانوں میں)

پھول کی پتّی ٹھہر، رات کے دل پر ہے بار
رات خیالوں میں گم
طائرِ جاں پَر نہ مار
رات خیالوں میں گم
کون سی یادوں میں گم ہے سب تاریدہ مو؟ (رات خیالوں میں گم)

اے سمندر،

میں گنوں کا

دانہ دانہ تیرے آنسو

جن میں اک زخّارِ بے ہستی کا شور! (اے سمندر)

پیکروں کی تخلیق کے اس عمل میں راشد نے کچھ ایسے خوب صورت اور نادر پیکر تراشے جو اردو کے شعری سرمایے میں اضافہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔



استعارہ شعری اظہار کا ایک ایسا معمول ہے جس کے ذریعہ شاعر اپنے مافی الضمیر کی بہتر اور بڑی حد تک مکمل ترجمانی پر قادر ہوتا ہے۔ بقول قاضی افضال حسین:

> ''استعارہ لفظ کی اپنی دلالت وضعی کے علاوہ بھی مختلف النوع تصورات کے بہ یک وقت اظہار پر قادر ہوتا ہے۔ معنی کی مختلف جہات پر حاوی ہونے کے سبب استعارے میں شاعر کے انفرادی تجربات واحساسات کے بے کم وکاست اظہار کی صلاحیت ہوتی ہے۔''[1]

چنانچہ شاعر جب کسی جذباتی کیفیت یا خارجی صورت حال کی مکمل ترجمانی چاہتا ہے تو اس کا پہلا قدم استعارہ سازی کی طرف اُٹھتا ہے۔ اس عمل میں وہ اپنے تجربات کو کسی خارجی حقیقت/معروض سے ہم آہنگ کرنے کے لیے دونوں کے درمیان ایک نئی معنویت، ایک نئے رشتے کی تلاش کرتا ہے۔

راشد نے اردو شاعری میں فکری اجتہاد تو کیا ہی وہ ان معنوں میں بھی منفرد ہیں کہ اپنے احساسات، تجربات اور تصورات کی ترجمانی کے لیے انھوں نے نئے استعارے خلق کیے۔ استعارہ کی تخلیق اور انتخاب میں راشد کی انفرادیت کی طرف عقیل احمد صدیقی نے ان لفظوں میں اشارہ کیا ہے:

> ''راشد نے یہاں بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر غزل کے مروجہ استعاروں اور علامتوں کے استعمال سے گریز کیا ہے...... اس شعوری کوشش نے انھیں نئے اور انوکھے استعاروں کی جستجو کی طرف مائل کیا ہے۔ ان کے استعارے دراصل ''مستعارلہٗ'' اور ''منہ'' کے درمیان غیر متوقع، اجنبی اور نئے رشتوں کی تلاش سے عبارت ہیں۔''[2]

---

[1] میر کی شعری لسانیات۔ ص: ۲۵

[2] جدید اردو نظم۔ نظریہ وعمل، ص: ۲۲۶۔ ۲۲۷

راشد کے کلام میں استعاروں کا وافر استعمال ہوا ہے اور یہ عمل 'ماورا' کی آخری نظموں سے دکھائی دینے لگتا ہے۔ پہلے دو مجموعوں (ماورا، ایران میں اجنبی) میں اس کا استعمال کم ہے۔ اس لیے کہ ان میں راشد کا رجحان استعاراتی کلام کے بجائے بیانیہ اور تفصیلی اظہار کی طرف ہے۔

استعاروں کے اخذ و انتخاب میں راشد نے تلمیحات، دیو مالائی یا داستانی عناصر کی طرف خاص توجہ کی ہے۔ بعض نظموں میں ذاتی نوعیت کے استعارے خلق کیے ہیں جن کی تفہیم ایک پیچیدہ عمل بن گئی ہے۔ اس کے علاوہ بعض لفظی ترکیبیں بھی انھوں نے بطور استعارہ وضع کی ہیں۔

تلمیحات سے متعلق استعارے عموماً اسلامی روایت سے حاصل کیے ہیں اور یہ فطری بھی ہے کہ راشد کی شخصیت کا مذہبی اور تہذیبی پس منظر اسلامی روایات ہی ہیں۔ راشد نے انھیں دو طریقے سے اپنے کلام میں برتا ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ وہ کوئی کردار بطور تلمیح لیتے ہیں اور اس کے حوالے سے پوری نظم کہتے ہیں۔ اس کی مثال 'سباں ویراں'، 'اسرافیل کی موت'، 'ابولہب کی شادی' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ دوسری صورت ان تلمیحی اشاروں کی ہے جس میں کردار نہیں بلکہ کوئی واقعہ/عمل مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اشارے کہیں پوری نظم کی بافت میں ہوتے ہیں اور کہیں راشد کسی صورت حال کے بیان کے لیے انھیں نظم کے درمیان میں استعمال کرتے ہیں۔ تلمیحات کا یہ استعمال نظم 'خودکشی'، 'آنکھیں کالے غم کی'، 'سفرنامہ'، 'نیا ناچ'، 'نئے گناہوں کے خوشے' اور 'شہر میں صبح' میں واضح طور پر موجود ہے۔

مثال کے طور پر نظم 'خودکشی' کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

کر چکا ہوں آج عزم آخری ـــــ
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند؛
شام کو جب گھر کا رخ کرتا تھا میں
تیرگی کو دیکھتا تھا سرنگوں

پہلے اور آخری دو مصرعوں سے واضح ہے کہ یہ ایک شخص ہے جو شام تک 'نوک زباں' سے 'دیوار چاٹنے' کا کام کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک استعاراتی بیان ہے اور راشد نے اسے 'یاجوج ماجوج' کے دیوار چاٹنے کے عمل سے اخذ کیا ہے اور اس کی معنویت نظم کے سیاق میں ظاہر ہوتی ہے۔

نظم کا کردار ایک کلرک ہے جس کے سامنے میز پر فائلوں کی ایک دیوار سی ہوتی ہے۔ وہ قلم کی نوک سے ایک ایک فائل کے صفحات کو سیاہ وسفید کر کے ہٹاتا جاتا ہے۔ اس طرح شام تک یہ دیوار ختم ہوتی محسوس ہوتی ہے، لیکن صبح آفس پہنچنے پر یہ دیوار پھر سے کھڑی ہو چکی ہوتی ہے۔ یہ کلرک کی روز مرّہ زندگی کا معمول بن چکا ہے، جس سے وہ عاجز ہے۔

اس طرح دیکھیں تو راشد کے کلام میں تلمیحات کو نئی معنویت حاصل ہوئی ہے اور یہ معاصر زندگی کے کسی مسئلہ، واقعہ یا صورت حال سے مربوط ہو گئی ہیں۔ نظم ''آنکھیں کالے غم کی'' میں راشد نے ایک مصرعہ نظم کیا ہے۔ ع سب کے کانوں میں بن ڈالے مکڑی نے جالے

راشد نے اس مصرعے میں اسلامی تاریخ کے ایک اہم واقعہ کا بطور تلمیح نہایت فن کارانہ، تخلیقی استعمال کیا ہے بالکل اسی طرح جیسا کہ نظم ''خودکشی'' میں ہوا ہے۔

ہجرت کے وقت حضور صلی اللہ علیہ وسلم دشمن سے بچنے کے لیے جس غار میں چھپے تھے روایت یہ ہے کہ مکڑی نے غار کے منہ پر جالے بن دیے، جس سے دشمن غار کے دہانے پر کھڑے ہونے کے باوجود آپ ﷺ کو نہیں دیکھ سکے۔ گویا مکڑی کا جالا ان کی بصارت کے لیے رُکاوٹ بن گیا۔ کان اور غار میں رعایت، پھر مکڑی کا جالا بننا، اور اس جالے سے فرد کی سماعت تک آواز کو روکے جانے کا عمل، بہت ہی عمدہ مشابہت ہے۔

اسطوری اور دیومالائی استعارے نظم ''اندھا جنگل'' اور ''بوئے آدم زاد'' میں قابل توجہ ہیں۔ استعاروں کے علاوہ ان نظموں کی پوری فضا ہی دیومالائی ہے۔ مثال کے لیے نظم ''بوئے آدم زاد'' ملاحظہ فرمائیں۔

— بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں؟
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں
ہو گئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں!
— یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغزاروں میں سدا
چاندنی راتوں میں وہ بے خوف و غم رقصاں رہے
آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ سرد
ان کی آنکھیں نور سے محروم، تھرائی ہوئی
ایک ہی جھونکے سے اُن کا رنگ زرد

اس میں پوری فضا اسطوری ہے۔ 'دیو' جنگل میں رہتے ہیں اور انھیں اپنے قریب انسان کی موجودگی برداشت نہیں۔ اگر کوئی انسان آ پہنچا تو وہ 'مانس کندھ'، 'مانس کندھ' چلاتے پھرتے ہیں۔

اس نظم میں 'دیو'، 'جنگل' اور 'آدم زاد' سب بطور استعارہ آئے ہیں۔ 'آدم زاد' اس نئے انسان کا استعارہ ہے جس کی راشد تمنا کرتے ہیں۔ 'دیو' ظلم کا پیکر ہے۔ یہ ان ظالم و جابر حکمرانوں کا استعارہ ہے جو ملک و معاشرے پر اپنا تسلط قائم رکھنا چاہتے ہیں اور جنھیں کسی ایسے شخص کی آمد برداشت نہیں جو آزاد رہنا چاہتا ہو اور جوان کے غلبے کو ختم کر دے۔ ''جنگل'' ملک و معاشرہ کا استعارہ ہے۔

اب غور کریں تو وہ معاشرہ جو 'دیووں' کی موجودگی سے 'جنگل' میں تبدیل ہو گیا تھا، راشد اس نظم میں دوبارہ اسے انسانی معاشرے میں تبدیل ہوتا دیکھ رہے ہیں۔

راشد نے لفظی ترکیبوں سے جو استعارے بنائے ہیں وہ بڑے ہی معنی خیز ہیں۔ نظم ''زنجیر'' میں ''گوشۂ زنجیر، سینۂ نخچیر، دنبالۂ زنجیر، سنگ خارا، خار مغیلاں، پیلۂ ریشم، سنگین جال، ہنگام باد آورد'' جیسے ترکیبی الفاظ بطور استعارہ آئے ہیں۔ یہاں صرف ابتدائی تین استعاروں کی ترکیب سازی میں اس کے معنوی جمال کو روشن کرنا ہے کہ راشد کی شاعری اور ان کے تخلیقی ذہن کی یہ ایک بڑی خوبی ہے۔

کسی ملک/قوم کے غلام ہونے کی حالت کو پیش کرنے کے لیے راشد نے ''گوشۂ زنجیر''، ''سینۂ نخچیر'' اور ''دنبالۂ زنجیر'' کے استعارے استعمال کیے ہیں۔ یہ تو ان استعاروں کے عمومی معنی ہیں جو صرف ''زنجیر'' اور ''نخچیر'' کے لفظ سے ادا ہو جاتے ہیں۔ ان الفاظ سے پہلے راشد نے جو لاحقے استعمال کیے ہیں وہ ان استعاروں کو اپنے عمومی معنی کے ساتھ ایک خاص سمت میں وسعت دیتے ہیں۔ مثلاً نظم کے پہلے بند کا آغاز ''گوشۂ زنجیر'' کے استعارے سے ہوتا ہے۔

گوشۂ زنجیر میں/ اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی

''گوشۂ زنجیر'' کہہ کر راشد کسی ایک قوم/ ملک کو نہیں بلکہ ان تمام ممالک اور قوموں کو اپنے دائرۂ سخن میں لے آتے ہیں جو بظاہر الگ الگ ہیں لیکن غلامی اور مظلومی میں ایک ہی مضبوط استعماری زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ ان میں سے کسی ایک حصہ میں بیداری کے آثار پیدا ہو رہے ہیں۔

''سینۂ نخچیر'' عوامی نوعیت کا استعارہ ہے۔ یعنی اس سے وہ افراد مراد ہیں جو مظلومی، بربریت، سختی اور درشتی کا شکار ہیں۔ اس استعارہ میں ایسی وسعت ہے کہ غلام ملک، قوم، مظلوم اور محروم افراد سب آسکتے ہیں۔

''دنبالۂ زنجیر'' کی ترکیب نظم کے آخری حصے میں آئی ہے۔ یہ استعارہ خاص توجہ کا حامل ہے۔ ''دنبالہ'' زنجیر کا بالکل آخری/ پچھلا حصہ ہوتا ہے۔ راشد کو اس کے ذریعہ ایک خاص کرۂ ارض کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ اس نظم کا راوی جو ہمہ موجود (Omni present) راوی ہے ہر ملک، ہر قوم اور عوام و خواص کے ہر طبقے کے درمیان انقلاب اور بغاوت کی ترغیب دیتا ہے اور آخر میں یہ دیکھ کر خوش ہوتا ہے کہ اس کے مقصود کی آخری منزل بھی متحرک ہوگئی۔ اس منزل کی پہچان یہ ہے: ع

کوہساروں، ریگزاروں سے نہ آنے لگی

یعنی یہ کہستانی اور ریگستانی علاقے ہیں۔ اب تاریخ کی روشنی میں اہل فرنگ کی نو آبادیاتی توسیع کو دیکھیں تو پہلے یوروپ پھر افریقہ اور اس کے بعد ایشیا آتا ہے۔ زمین کے نقشے پر ایشیا مغرب کی جانب سے زمین کے سات بڑے حصوں میں آخری حصہ ہے۔ اس طرح ''دنبالۂ زنجیر'' سے راشد جس خطے کی جانب اشارہ کر رہے ہیں، وہ ایشیا ٹھہرتا ہے۔ یہ ہے راشد کی تخلیقی توانائی جو نئے لفظ گڑھنے اور ترکیب بنانے میں جدید شعرا میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔

ان کے علاوہ راشد کے کلام میں انفرادی استعاروں کی وافر مثالیں ملتی ہیں جن میں —— رات، ہوا، آگ، نئی آگ، صحرا، ریگ/ ریت، آئینہ، سمندر، ڈبیا، صندوق، گناہ، فتیلہ، نیل، درخت، شاخ، دھنک کی خوشبو، خواب، مریل گدھا، عشق، پرندے، جنگل کے ہاتھی، سومنات، وغیرہ۔ یہ تمام استعارے نظم کے سیاق میں ہی اپنے معانی کا انکشافات کرتے ہیں۔

راشد کے کلام کو جب ہم مذکورہ مباحث کی روشنی میں دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ راشد نے داستانی اور افسانوی اسلوب بیان، تشبیہات کی ندرت، نئے استعارے، نئی لفظیات اور نئی تراکیب سے اردو کے شعری سرمایے میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔



پانچواں باب

راشد کی نثری تحریریں

بحر و قافیہ کی ضرورت

نئی لفظیات اور تراکیب

خیال کی اہمیت

حالؔی اور آزاد نے اردو نظم کی شعریات مرتب کرتے ہوئے جن پہلوؤں پر زور دیا اس نے اردو شاعری کو بے حد متاثر کیا، چنانچہ اس میں وسیع پیمانے پر تبدیلی شروع ہوئی لیکن یہ انقلاب معنی و مفہوم تک ہی محدود تھا۔ یعنی شاعری کے موضوعات تبدیل ہوئے لیکن زبان اور ہیئت کے لحاظ سے کوئی بڑا تغیر نہیں ہوا۔ حالؔی کی زبان میں کہیں تو گاڑی کی رفتار بڑھ گئی تھی لیکن اس کے کل پرزے جو چلتے چلتے گھس چکے تھے اور جنھیں بدلنے کی ضرورت تھی، اس پر توجہ نہ ہوئی۔ حالؔی اور مابعد شاعروں سے لے کر ترقی پسند تحریک تک ادب میں جو تبدیلی ہوئی وہ ان معنوں میں محدود تھی کہ ان سب نے ایک خاص نقطۂ نظر کی شاعری کی۔ ادب و فن اصلاح معاشرہ کا ذریعہ بن گئے اور شاعر کی حیثیت ایک مبلغ اور خطیب کی ہوگئی۔ اس میں شک نہیں کہ سبھی کا رشتہ زندگی سے تھا، لیکن شاعری اپنے اندر جو دھمک، گرمی اور جذبے کی حدت چاہتی ہے وہ مفقود ہو چکی تھی۔ ادب و فن اور تخلیق کار کی وہ حیثیت اب باقی نہیں تھی جس میں وہ جذبے کی تنقیہ کرتا تھا اور زندگی کے خوب وزشت کو ایسی فن کاری سے دکھاتا تھا کہ اس کا اثر اپنے قاری کے جذبات کی تنقیہ کا محرک ہوتا۔ الفاظ، تراکیب، تشبیہات، استعارے سب روایتی چلے آتے تھے، ان میں کوئی نمایاں اختراعی کوشش نہیں کی گئی۔ گویا اب تک کسی نے ایسی جامع کوشش نہیں کی جس سے ادب کی نئی تعریف کے ساتھ اس کے مثالی نمونے بھی تشکیل پا رہے ہوتے۔

اس تاریخی پس منظر میں دیکھیں تو حالؔی کے بعد شاید راشد ہی وہ شخص ہیں جنھوں نے وقت کے تقاضے اور زندگی کی بدلتی شکلوں کے پیش نظر اردو نظم اور اس کی شعریات کو از سر نو اُلٹ پلٹ کر دیکھنے کی کوشش کی اور شاعری کی حیثیت، اس کا مقاصد، شاعر کی اہمیت اس کی ذمہ داری، فن کی شرطوں، نئی ہیئت اور نئے الفاظ و استعارے کی ضرورت اور اس کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کے متعلق گفتگو کی اور پھر اپنی نظموں کے ذریعہ ان کی مثالی شکلیں پیش کیں۔ شعر و ادب سے متعلق راشد کی یہ گفتگو کسی کتاب کی صورت میں نہیں ہے بلکہ ان کے مجموعے کے دیباچوں اور دوسرے مضامین میں ملتی ہے۔ ان سے راشد کا مخصوص تصور شعر و ادب نمایاں ہوتا ہے۔

راشد فن یا شاعری کو ارسطو کی طرح فرد کی ذات کی پیچیدگیوں کو دور کرنے والی اور اس کی شخصیت کو معتدل کرنے والی اکائی سمجھتے ہیں۔ انھوں نے فن کو جدید نفسیات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ

خواب، دیوانگی اور فن میں قریبی رشتہ کا ذکر کرتے ہیں اور ان تینوں میں فرق قائم کرتے ہوئے فن یا شاعری کی انفرادی حیثیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''خواب اور دیوانگی اور فن میں قریبی تعلق ہے۔ لیکن ان کے عمل اور طریق کار میں بڑا فرق ہے۔ خواب اور دیوانگی دبے ہوئے لاشعور کا اظہار ضرور کرتے ہیں۔ لیکن فن کی مانند اسے رہائی نہیں بخشتے۔ خواب اور دیوانگی گویا لاشعور کا اجباری نتیجہ ہیں۔ لیکن فن یا شعر اس کا شعوری اظہار۔ شعر اور فن ہی وہ ذرائع ہیں جن سے لاشعور رہائی پاتا ہے۔ یعنی انسانی جبلتوں کو عمداً رہائی دلا کر، فن ایک مثبت اظہار بن جاتا ہے۔ اور اس سے مثبت لذت یا مسرت کی نمود ہوتی ہے۔ درآں حالیکہ خواب یا دیوانگی جو لاشعور کے منفی مظہر ہیں۔ اس اثبات سے محروم رہتے ہیں۔''[1]

خواب اور دیوانگی کے درمیان فن کی انفرادیت یہی ہے کہ انسانی لاشعور میں پوشیدہ خواہشوں اور جبلت کی پیچیدگی کو محض آسودہ ہی نہیں کرتا بلکہ اسے انسان کے باطن اور نفس میں اعتدال پیدا کر کے دور بھی کرتا ہے۔ اس طرح 'فن' سے حاصل لذت ایک مثبت لذت ہوتی ہے۔

راشد کے مطابق فن یا شعر کے لیے شعور و لاشعور دونوں کا ایک ساتھ حرکت کرنا ضروری ہے۔ اس لیے کہ محض لاشعور خواب اور تخیل کی دنیا میں لے جاتا ہے یا پھر دیوانگی کا راستہ دکھاتا ہے۔ راشد لاشعور کو ہی ''جبلت'' سے بھی تعبیر کرتے ہیں اور دونوں کے باہمی عمل کا تناسب بگڑنے سے جو صورت پیدا ہوتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''شعر جبلت اور شعور کے اختلاط کی پیداوار ہے۔ ان میں سے کسی ایک کا غلبہ اس کا حلیہ بگاڑ دیتا ہے اور اس کے متناسب امتزاج کے بغیر شعر یا صرف ذہنی شعبدہ بازی رہ جاتا ہے، یا موعظۂ حسنہ بن جاتا ہے۔''[2]

یہاں راشد نے ''شعور اور جبلت'' کے حوالے سے تقریباً وہی بات کہی ہے جو حالی ''تخیل'' اور ''قوت ممیّزہ'' کے متعلق کہتے ہیں۔ حالی تخیل کو ''قوت ممیّزہ'' کے ماتحت رکھنا چاہتے ہیں تاکہ شاعری کو بے جا خیال آرائی اور مبالغہ آمیزی سے بچایا جا سکے۔ گویا یہاں جبلت پر شعور حاوی ہے۔

---

[1] ایران میں اجنبی۔ دیباچہ طبع دوم، ص: ۵

[2] ایضاً۔ ص: ۳

راشد کے نزدیک دونوں قوتیں آزاد ہیں اور ان میں شعر کی تشکیل کے لیے برابر کا اشتراک ضروری ہے۔ دراصل ان دونوں کے عمل کے بغیر شاعری میں فکر کا عنصر اور احساس کی وہ آنچ پیدا نہیں ہوتی جو فرد کی ذات میں مسلسل نفوذ کرتی ہے۔

راشد شاعری کو صرف لذت اندوزی کا ذریعہ نہیں سمجھتے بلکہ وہ اس کا سماجی اور معاشرتی مقصد بھی رکھتے ہیں۔ ان کا مقصد حالی کی اخلاقی اور اصلاحی شاعری اور ترقی پسند تحریک کی اقتصادی مساوات، طبقاتی کش مکش والی شاعری سے مختلف ہے۔ آغاز عبدالمجید کو ۱۷؍مارچ ۱۹۷۳ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> ''میرے نزدیک شاعری محض اصوات یا الفاظ کا کھیل نہیں، بلکہ دوسروں کے افکار میں ہیجان پیدا کرنے کا نثر سے مؤثر تر ذریعہ ہے۔''[1]

راشد جب شاعری کو ''دوسروں کے افکار میں ہیجان پیدا کرنے کا موثر تر ذریعہ کہتے ہیں'' تو اس سے یہ قطعی نہیں سمجھنا چاہیے کہ ماقبل کی شاعری فکری عنصر سے خالی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ یہ ایک خاص نظریے سے مربوط تھی اور شعرا اس محدود دائرے سے باہر نہیں سوچتے تھے۔ راشد نے فکر کے اس دائرے کو زندگی کی وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ لیا اور اس میں وہ صفت پیدا کی جو اسے خطابت یا تلقین اور نصیحت آموزی کے بجائے آزادانہ طور پر زندگی پر غور وفکر کی صلاحیت بخشے۔ اسی لیے راشد شاعری کو ''انکشاف'' کہتے ہیں، ایسا انکشاف جو فرد یا اجتماع کو اپنی واقعی صورت حال سے آگاہ کرے۔ چنانچہ رقم طراز ہیں:

> ''شعر بھی ہر فن کی طرح ایک نیا انکشاف ہے، لیکن محض شاعر کی ذات کا انکشاف نہیں۔ جس کا مقصد محض ذات ہی کے تلذذ تک محدود ہو۔ البتہ شاعری کا مقصد یہ بھی نہیں کہ وہ عام انسانوں کو بہتر حصول معاش کی تربیت بہم پہنچائے، یا حکومت کا نظم ونسق سکھائے! لیکن شاعری ان دونوں راستوں سے ہٹ کر کم از کم اتنا کر سکتی ہے کہ انسانی زندگی کی کوتاہیوں اور نارسیدگیوں کی طرف اشارہ کرے، تاکہ یہ اشارہ ان خامیوں کے رفع کرنے کے لیے دوسرے دماغوں میں جلا پیدا کر سکے اور اس طرح شعر کے مجموعی اثرات کے تحت انسانوں کو اپنی تقدیر کے راستے روشن تر کرنے میں مدد ملے۔''[2]

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۶۸

[2] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ص:۳

راشد نے شاعری یا ادب کی آزادی کی بات کی۔ انھوں نے اس پر اصرار کیا کہ ادب کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ وہ کسی مخصوص نظریے کی تشریح کرے۔ چوں کہ ادب کا مقصد پوری زندگی اور اس کے مسائل ہیں اس لیے اگر کسی ایک پہلو پر توجہ کی جاتی ہے تو یہ ادب کو اس کی وسعت سے الگ کر ایک چھوٹے سے دائرے میں محدود کر دینا ہے۔ ادب کا مقصد اس سے بہت بڑا ہے اور وہ یہ کہ اس سے انسان کو فکر و بصیرت کی وہ نظر عطا کی جائے جس سے وہ زندگی کے مفہوم کو زیادہ بہتر سمجھ سکے اور اس کی مختلف شکلوں کو دیکھ سکے۔ لکھتے ہیں:

> ''یقیناً ادب کا مقصد نظریات کی تلقین نہیں۔ ادب کا مقصد قاری کے خیالات کو بدلنا نہیں۔ اس کو قائل کرنا نہیں، بلکہ ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں وہ لطیف تغیرات پیدا کرنا ہے جو آزادانہ غور و فکر کا باعث بن سکیں تا کہ وہ زندگی کے مفہوم پر علم یا عقل کے ذریعے نہیں بلکہ جذبات کے ذریعے غور کر سکے اور اس طرح زندگی کے نازک ترین معنی اس پر واضح سے واضح تر ہوتے چلے جائیں۔ ادب کا مقصد آپ کی آنکھوں کو ایک تیسرا محدب شیشہ بخشنا ہے تا کہ آپ زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے نشیب و فراز کو زیادہ صاف اور اجاگر دیکھ سکیں۔''[1]

راشد کے نزدیک شاعری دوسروں کی فکر میں حرکت پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ اسی لحاظ ان کے نزدیک شاعر یا ادیب کی ایک سماجی حیثیت بھی ہے، جس پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ صرف اپنے درد و غم کا بیان نہ کرے بلکہ اپنے عہد کی زندگی کے مسائل کو بھی پیش کرے تا کہ اجتماع اس سے واقف ہو اور اس کے بہتر حل کا راستہ تلاش کر سکے۔ چنانچہ ایسا شاعر جو صرف ذاتی غم کا بیان کرتا ہے اور اپنے ملک و معاشرے کی خراب صورت حال کو نمایاں نہیں کرتا، وہ زندگی کو مزید پستی اور زوال کی طرف لے جاتا ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

> ''شاعری کے ذریعہ محض ذہن کے اسرار دریافت کرنے کی کوشش کرنا یا فن کو لفظی جادوگری کا وسیلہ بنانا یا اپنے عشق، غم و غصہ کی مجرد پیروی کرتے رہنا ایک ابدی انسانی فریضے سے کنارہ کشی اختیار کرتا تھا اور کنارہ کشی کی سزا مزید پستی اور ذلت کے سوا کچھ نہیں ہو سکتی تھی۔''[2]

---

[1] مقالاتِ راشد، خطبۂ صدارت۔ ص: ۱۸۹

[2] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص: ۳

راشد کے نزدیک بھی شاعر یا فن کار ارسطو کے خیال کے مطابق صرف نقال نہیں بلکہ ایسا تخلیق کار ہے جو اپنے فن سے دوسروں کے غیر معتدل جذبات اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو معتدل کرتا ہے۔ لیکن راشد فن کار کی حیثیت کو یہیں تک محدود نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک چوں کہ شاعری فکر میں تغیر پیدا کرنے کا وسیلہ بھی ہے لہٰذا شاعر زندگی کو دیکھنے اور سمجھنے کا نیا نقطۂ نظر دیتا ہے:

''شاعر اپنے زمانے کی دہشت، ہول یا بدنصیبی کا نقال نہیں ہوتا۔ بلکہ اس دہشت یا ہول یا بدنصیبی کے مقابلے میں جذبات یا احساسات کی ایک ایسی ہم آہنگی کا خالق ضرور ہوتا ہے جو اس کے اثر کو کم کر سکے۔ یا اس کے بارے میں دوسرے انسانوں کو سوچ پر آمادہ کر سکے تا کہ وہ اپنی تقدیر کا نیا ادراک پانے لگیں۔''[1]

اس طرح دیکھیں تو راشد نے شاعری کی جو تعریف متعین کی اور اس سے جو مقصد وابستہ کیا وہ مختلف ہی نہیں بلکہ پچھلی تحریکات کے مقاصد ادب سے زیادہ وسیع ہے اور اسی حیثیت سے شاعر کی ذمہ داری بھی بڑھ جاتی ہے۔

راشد کے زمانے میں اردو شاعری روایت کی زنجیروں میں بُری طرح جکڑی ہوئی تھی۔ ہیئت میں تبدیلی کے لیے چند تجرباتی کوششیں ہوئیں لیکن وہ زیادہ مؤثر ثابت نہ ہو سکیں۔ انھوں نے بحر و قافیہ کے نظام اور روایتی الفاظ، تراکیب اور استعاروں کو از سرِ نو دیکھنے کی کوشش کی۔ راشد اور ان کے معاصرین نے اپنے تخلیقی اظہار میں بحر و قافیہ کی پابندی کو شدت سے محسوس کیا۔ اظہار کی دقتوں پر قابو پانے کے لیے ایک نئی شعریات مرتب کی گئی جس میں قافیہ کے التزام کو ختم کر دیا گیا اور بحر میں یہ آزادی حاصل کی گئی کہ شعر میں ارکان کی مخصوص تعداد کی شرط بھی باقی نہیں رہی۔ راشد نے ذاتی طور پر ان مسائل سے بحث کی اور ماضی کی بغاوت روایتی ہیئت سے کی گئی تھی اس سے خود کو اس طرح بچایا کہ جدت کی روانی میں بہنے کے بجائے انفرادی طور پر مسئلے پر سنجیدگی سے غور کیا اور اس کے مثبت و منفی دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔

راشد نے بحر و قافیہ کی مکمل تردید نہیں کی اور نہ ہی انھوں نے اپنے اصولوں کو شاعر کے لیے لازمی قرار دیا۔ ان کے نزدیک شاعر کے ذاتی تجربے اور فکر کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ راشد سمجھتے ہیں کہ اگر کوئی شاعر اپنے تخلیقی تجربہ کو بحر و قافیہ کی شرطوں کے ساتھ پیش کر سکتا ہے تو اسے نئی ہیئت یا بحر و قافیہ کے

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع دوم۔ ص:۴

روایتی اصولوں سے انحراف کرنے کی ضرورت نہیں۔لیکن اگر فکر و خیال اور جذبہ کی پیش کش اس سے متاثر ہوتی ہوتو ان کے نزدیک اس پابندی کا توڑنا ضروری ہے۔

ترکِ قافیہ کے سلسلے میں راشد کا جواز یہ ہے کہ مادّی تغیرات نے زندگی کی شکل بدل دی ہے، یہ پہلے سے زیادہ تیز رفتار ہوگئی ہے اور اس سے جغرافیائی سرحدیں اور مادّی فاصلے بہت کم ہو گئے ہیں۔زندگی کے ساتھ انسان کا ربط پہلے سے زیادہ پیچیدہ ہوگیا ہے لہٰذا شاعر کے جذبات و احساسات پر ایک ساتھ کئی چیزوں کے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ان احساسات کو جدید شاعر کے لیے روایتی پابندیوں کے ساتھ ایک ہی وقت میں پیش کرنا ممکن نہیں۔چنانچہ اسے نئی ہیئت کی ضرورت ہے۔لکھتے ہیں:

> ''جدید شاعر اپنے زمانے میں کئی ایسے تجربات اور مشاہدات سے دوچار ہوا ہے۔جنھیں ہمیشہ پابند نظم کے ذریعہ بیان کرنا آسان نہ تھا۔لہٰذا اگر جدید شاعر قدیم اوضاعِ سخن سے گریز نہ کرتا تو اس کے لیے اپنے نئے تجربات، نئے احساس اور نئے آہنگ کو باہم وابستہ کرنے کا کوئی طریقہ نہ تھا۔''[1]

راشد کا یہ بیان آزاد نظم کے حوالے سے ہے اور ہم جانتے ہیں کہ آزاد نظم نے جن روایتی پابندیوں سے آزاد ہو کر اپنی شناخت قائم کی اس میں قافیہ شاعری کی ہیئت یا شعر کا لازمی عنصر نہیں ہے۔

راشد کو اس بات کا اعتراف ہے کہ اردو میں قافیہ کی کمی نہیں لیکن اس کے باوجود قافیہ کا دامن اس طرح تنگ ہے کہ کسی ایک خیال یا تجربے کی ادائیگی کے لیے تمام قافیے معاون نہیں ہوتے۔چنانچہ رقم طراز ہیں:

> ''اردو زبان کے سرمایہ میں عربی، فارسی اور ہندی کے لامحدود متوازی اور متشابہ الفاظ ہیں۔لیکن ایک انداز کی نظم کے لیے سب قوافی بکار آمد نہیں ہوتے۔شاعر کو اپنی حسِ انتخاب سے کام لے کر چند قوافی ہی کو بروئے کار لانا پڑتا ہے اور یہ چیز قافیہ کے میدان کو نسبتاً محدود کر دیتی ہے۔''[2]

ترکِ قافیہ کی تیسری بڑی دلیل راشد یہ دیتے ہیں:

> ''قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کا باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن

---

[1] ایران میں اجنبی، دیباچہ طبع اوّل۔ص:۱۴۰

[2] ماورا، دیباچہ طبع اوّل۔ص:۱۰۷۔۱۰۸

جاتا ہے۔ حالاں کہ بسااوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط واتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر ''سکہ بند'' قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا، حالاں کہ یہی ترغیب اکثر اس کی کمزوری کا باعث ہوتی ہے۔''[1]

قافیے کے سلسلے میں آخری دلیل ایک حد تک نا قابلِ قبول ہے۔ راشد کے مفہوم کے مطابق قافیہ سے ادنیٰ شاعروں کو سہارا ملتا ہے، جو اپنے پست خیالات کو قافیے کے ذریعہ ہم آہنگ یا مترنم کر لیتے ہیں۔ اس میں ''سکہ بند'' قافیے ان کے خیال کو ایک معنی دے دیتے ہیں جس سے ان کی تخلیقی صلاحیت کو سروکار نہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قافیہ ترک کر کے کتنے شاعر ہیں جنھوں نے اعلیٰ فکری شاعری کی ہے، یا جنھوں نے ایسی نظمیں کہیں جو قابلِ قدر ہیں۔ آزاد نظم نے کس حد تک ادنیٰ ذہنیت کے شاعروں کو شعر و فن کی سرحدوں میں آنے سے روکا ہے؟ کسی مخصوص ہیئت کی پابندی ادنیٰ یا اعلیٰ شاعری اور شاعر کو پیدا نہیں کرتی۔

ترکِ قافیہ کے لیے راشد کے پہلے دو جواز قبول کیے جاسکتے ہیں اس لیے کہ ہر زمانے میں شاعر کو اظہار کی دقتوں کا سامنا رہا ہے، جس میں کبھی الفاظ ہاتھ نہیں آتے اور کبھی شعر کی ظاہری ساخت اس کا راستہ روکتی ہے۔ لیکن ہیئت یا ساخت کے سلسلے میں دیے جانے والے ثبوت بھی بہت کمزور ہیں۔

قافیہ کے منفی پہلوؤں سے واقف ہونے کے ساتھ راشد اس کے مثبت، تعمیری اور تخلیقی اوصاف سے بھی پوری طرح آگاہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں دوسروں کی نسبت زیادہ نغمہ و آہنگ ملتا ہے۔ تحریر فرماتے ہیں:

> ''قافیہ شاعر کے خیالات، جذبات اور قوت بیان کی تاثیر میں شدت پیدا کرتا ہے۔۔۔۔۔نظم کی ترکیب اور تعمیر اور مصرعوں کے باہمی ربط واتحاد میں قافیہ سے بے نظیر مدد ملتی ہے۔ اور اس کے ذریعہ عروضیوں ہی کو نہیں بلکہ خود شاعر کو اصناف سخن میں تمیز کرنے اور ان کے تعین میں آسانی ہو جاتی ہے۔ کبھی قافیہ ہی شاعر کو دوسرے ہم رنگ یا متعلقہ الفاظ بلکہ مضمون تک سمجھا دیتا ہے۔ اور اشیا میں ایک دل کش تنوع پیدا کرنے کے لیے بھی یہ بڑا کام دیتا ہے۔''[2]

---

[1] ماورا، دیباچہ طبع اوّل۔ ص: ۱۰۸۔۱۰۹

[2] ایضاً۔ ص: ۱۰۷

قافیہ کی طرف داری میں راشد کی دلیلیں شاعری میں اس کی اہمیت کا احساس دلاتی ہیں۔ اچھی شاعری میں جو خصوصیات ہونی چاہئیں راشد کے اس بیان میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان میں سے بیش تر کی ضرورت قافیہ سے پوری ہوتی ہے۔ شاعری کا بنیادی مقصد موثر ترین اظہار کا ذریعہ پیدا کرنا ہے، اور قافیہ شاعری کی جزئیات میں شامل ہو کر فکر و جذبہ کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتا ہے۔ یہ مصرعوں کو مربوط کرنے اور نظم کی تعمیر و تنظیم کا اہم وسیلہ ہے۔ اس کے ذریعہ اصناف سخن میں تمیز پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ ترنم اور دل کشی کا جز و لاینفک ہے۔ قافیہ کی مذکورہ صفات، شاعری میں اس کے استعمال کا بڑا جواز فراہم کرتی ہیں۔

راشد کے نزدیک شعر میں پیش ہونے والی فکر اور احساس زیادہ اہم ہے کہ یہ دوسروں کو بھی غور و فکر پر آمادہ کرتا ہے۔ اس لیے شاعر کی فکر جب اظہار کی مجبوریوں کا شکار ہونے لگے اور شاعر خود کو اپنے تجربات کی ترسیل میں بے بس محسوس کرے تو اسے قافیہ کے ترنم کو چھوڑ دینا جائز ہی نہیں ضروری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''آخر قافیہ کا یہی فائدہ ہے تا کہ شعر میں ترنم پیدا کرے۔ اچھے اور بُرے شعر کا انحصار تو اس پر ہرگز نہیں گویا قافیہ اظہار کا محض خادم ہے آقا نہیں۔ اس لیے اگر قافیہ قوت اظہار کی راہ میں حائل ہو تو اسے چھوڑ کر یا اس کی مجبوریوں سے آزاد ہو کر شعر کہنا ہی درست ہے...... جہاں کہیں قافیہ شعر کی خوب صورتی میں اضافہ کرے بے شک اس سے خوب کام لینا چاہیے۔ لیکن جہاں قافیے سے خطرے کا ذرّہ بھر احساس پیدا ہو وہاں شعریت کی خاطر اسے قربان کر دینا ہی ضروری ہے۔''[1]

راشد کا مذکورہ بیان بہت ہی معتدل اور غیر جانب دارانہ ہے۔ اس میں نہ تو روایت پرستی ہے اور نہ ہی جدت پسندی۔ بنیادی چیز یہ ہے کہ خیال اور جذبہ کی مربوط اور موثر پیش کش ہو رہی ہے یا نہیں، اگر قافیہ کے ساتھ مقصود کی ترسیل ہو رہی ہے تو اچھی بات ہے ورنہ قافیے کا قربان کر دینا ہی درست ہے۔ راشد جس چیز کو ''شعریت'' کہتے ہیں وہ دراصل اظہار میں جذبہ اور خیال کی مکمل آمیزش کا نام ہے۔

راشد نے روایتی قافیہ کے تصور کی جگہ قافیہ کی دوسری شکلوں پر غور کیا ہے۔ روایتی طور پر قافیہ کا تصور متشابہ الفاظ یا حروف پر ہے جس میں ہم آہنگ الفاظ کا ملنا ذرا مشکل ہے۔ راشد شاعری کے ترنم کو بھی

---

[1] مقالاتِ راشد، ''آزاد شاعری''۔ ص:۱۰

اہمیت دیتے ہیں اور تاثیر کے لیے اسے قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ جدت سے کام لیتے ہوئے انھوں نے انگریزی شاعری میں مستعمل قافیوں کی صورت سے استفادہ کا مشورہ دیا۔ انگریزی میں قافیہ کا نظام مشابہ حروف پر نہیں مشابہ اصوات پر ہے۔ راشد نے لکھا ہے:

''ہمارے ہاں قافیہ متشابہ اصوات کی بجائے زیادہ تر متشابہ حروف پر مبنی ہے۔ تاہم دوسری زبانوں کے مانند ہمارے ہاں بھی قافیہ کا مقصد یہ ہے کہ قاری کی جمالی لذت میں اضافہ کرے اور یہی درحقیقت قافیے کا بہترین جواز ہے۔ لیکن اگر کوئی شاعر صرف مترنم حروف آخر سے کام لے تو بعید نہیں کہ قافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمالی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو۔''[1]

راشد نے قافیہ کے استعمال کی ایک اور صورت کی طرف اشارہ ضرور کیا لیکن آزاد نظم کی ہیئت میں اس صوتی قافیہ کی پابندی بھی نہیں ہوتی ہے۔ لیکن راشد یہ سمجھتے ہیں کہ نظم میں ترنم کے لیے قافیہ کی آزاد صورت اس کا لازمی حصہ رہے گی۔ اپنی نظم کے حوالے سے کہتے ہیں:

''ان نظموں میں کہیں کہیں آپ کو یہ شعبدہ بازی بھی ملے گی کہ آخر میں ایسے الفاظ آتے ہیں جن میں خاص قسم کی گونج ہے۔ ایسی گونج جس پر قافیے ہی کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یہ میرے خیال میں اس آزاد شاعری کا ہمیشہ ایک ضروری جزر ہے گی۔''[2]

نظم میں صوتی آہنگ کی بنیاد پر آنے والے قافیوں کے استعمال سے ہم صوت الفاظ والے قافیوں کی تلاش وجستجو تقریباً ختم ہوجاتی ہے۔ اس میں شاعر کو یہ آسانی ہے وہ خیال کی روانی کو قائم رکھتے ہوئے ایسے الفاظ لاسکتا ہے جن کے آخری حرف کی آواز یکساں ہو۔ راشد کے نزدیک شاعری میں بہرحال نغمہ یا ترنم کو اہمیت حاصل ہے اور اس کے لیے انھوں نے یہ ترکیب سجھائی کہ حتی الوسع مصرعوں کو ایسے الفاظ پر توڑا جائے جو آہنگ میں اپنے پہلے مصرعے سے مربوط ہوں۔ اپنے شعری طریقۂ کار کے متعلق لکھتے ہیں:

''میراجی کی نظموں کی مثال ایک کپڑے کے تھان کی ہے، جس سے ڈیزائن یا دھاریوں کی رنگارنگی کے باوجود ایک ہی تاثر پیدا ہوتا ہے، اس کے خلاف اگر آپ نے میری نظموں کا

---

۱ مقالات راشد۔ ''تکنیک کی آزادی اور اس کا مفہوم''، ص: ۲۴۲

۲ مقالاتِ راشد، ''آزاد شاعری''۔ ص: ۱۰

مطالعہ کیا ہے تو آپ کو محسوس ہوگا کہ ان میں اس حد تک وحدت نہیں۔ میں نے بیش تر
مصرعوں کو توڑ کر ان کو مترنم الفاظ سے مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔"[1]

راشد کے بیانات اور مذکورہ مباحث کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے نظامِ شعر میں قافیہ شاعری کا ایک ایسا عنصر ہے جسے کاملاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ جہاں فکر و خیال مجروح ہوں اور قوت اظہار مجبور ہوتی ہو وہاں قافیہ کی گردن زنی جائز ہی نہیں بلکہ شاعر پر فرض ہے۔ اس کے باوجود راشد نے قافیہ کی خاطر مصرعوں کو داخلی طور پر توڑنے کی جو تکنیک دریافت کی ہے اس سے نظم میں صوتی آہنگ زیادہ دور تک قائم رکھا جا سکتا ہے۔

راشد نے بحر کے استعمال پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ جس طرح قافیہ خیال کی روانی میں حائل ہے اور تجربے کی حقیقت کو اکثر دبا دیتا ہے اسی طرح شعر یا نظم کے مصرعوں میں بحر کے مقررہ ارکان کی پابندی بھی شاعر کے لیے سدّ راہ ہوتی ہے۔ اس کی وجہ سے جدید شاعر کو اظہار کی دقتیں پیش آتی ہیں اور وہ نظم میں خیال کو اس طرح مربوط نہیں کر پاتا کہ نظم کا ہر مصرعہ ایک دوسرے سے ناگزیر ربط رکھے۔ اس میں ایک پریشانی یہ بھی تھی کہ خیال مکمل ہونے کے باوجود محض ارکان کی خالی جگہوں کو بھرنے کے لیے شاعر کو غیر ضروری الفاظ لانے پڑتے تھے۔ راشد اور ان کی معاصرین نے اس طرف خصوصی توجہ کی۔ جس کے نتیجے میں "آزاد نظم" وجود میں آئی۔

راشد کے خیال میں شاعری سے، بحر کی شرط ختم نہیں کی جا سکتی۔ لکھتے ہیں:

"بحر کو ترک کر کے شاعری کے لیے جو بھی نیا ذریعہ اظہار انتخاب کیا جائے گا، شاعری کی
تاثیر میں کمی پیدا کرے گا۔"[2]

راشد کے مذکورہ بیان میں کئی باتیں پوشیدہ ہیں۔ اوّل یہ کہ شاعری اور نثر کے درمیان بنیادی فرق اس کی تاثیر ہے۔ شاعری میں چوں کہ بحر ہوتی ہے اس لیے اس میں نثر کے مقابلے زیادہ تاثیر ہوتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ شاعری بحر کی شرطوں کے بغیر بھی ممکن ہے البتہ اس میں تاثیر اس نظم سے کم ہوگی جس میں بحر ہے۔ اور تیسری بات یہ ہے کہ شاعر اور غیر شاعر کے درمیان فرق کا پہلا معیار، بحر اور وزن کی

---

[1] مقالات راشد، "ہیئت کی تلاش"۔ ص: ۲۸

[2] مقالات راشد، "تکنیک" کی آزادی اور اس کا مفہوم۔ ۲۴۱

لازمیت ہے۔لیکن ان تمام امتیازات کے باوجود شاعری میں مقررہ ارکان/ اوزان کی پابندی شاعر کے تخلیقی اظہار میں دقت پیدا کرتی ہے لہٰذا راشد نے بحر کے نئے اصول بیان کیے۔ایسا نہیں کہ راشد نے یہ اصول خود وضع کیے جس کا اطلاق مابعد شاعروں نے کیا بلکہ یہ ایک مشترکہ کوشش تھی جس میں ان کے معاصرین بھی شامل تھے۔البتہ راشد نے اس کے استعمال کی صورتوں کی وضاحت کی۔

راشد نے ترکِ بحر کا جواز پیش کرتے ہوئے کہا:

''قدیم اوضاعِ سخن نے شاعروں کو فرداً فرداً اپنے راستے کے تعین میں مدد دی ہوتو ہولیکن مجموعی حیثیت سے انھوں نے ہماری شاعری کو محصور و مجبور کر دیا ہے۔''[۱]

راشد نے بحر کی جو خصوصیات بیان کی ہیں وہ قافیہ کی مانند ہی شاعری میں اہمیت رکھتی ہیں۔ لیکن بحر شاعری میں قافیہ سے زیادہ اہم مرتبے پر ہے کہ اس کے بغیر شاعری اپنا اثر کھو دیتی ہے اور شعر و نثر کے درمیان جو امتیاز ہے وہ مٹ جاتا ہے۔ارکان بحر میں آزادی حاصل کرتے ہوئے انھیں خیال کے مطابق استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن قافیہ کی طرح اس کے وجود کو شاعری سے باہر نہیں کیا جا سکتا۔بحر کے آزاد استعمال سے جو فائدہ ہے راشد اس کی جانب اپنی نظموں کے حوالے سے اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ان نظموں میں بحر تو ہے مگر بحر کے ارکان کسی مصرعے میں کم اور کسی میں زیادہ ہیں۔پھر ارکان کی کمی بیشی میں کوئی خاص ترتیب مدنظر نہیں۔اس سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ بحر کے مقررہ ارکان کو پورا کرنے کے لیے خواہ مخواہ کی کھینچا تانی کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور مصرعے کا کوئی حصہ زائد یا مفلوج نہیں ہونے پاتا''[۲]

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ راشد شاعری کے روایتی اصولوں کے پوری طرح منکر نہیں اور نہ ہی ہر جدت کے طرف دار ہیں اور شاید اسی لیے انھوں نے خود کو 'روایت کا ادنیٰ باغی' قرار دیا۔مجموعی اعتبار سے راشد نے انحراف میں بھی درمیانہ روی اختیار کی ہے، کسی عصبیت اور جانب داری کے بغیر روایتی شاعری کی خوبی و خامی دونوں پر نظر کی ہے۔ان کے نظامِ شعر میں فکر اور خیال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔اس لیے کہ شعر کی تعریف، شاعری کا مقصد، شاعر کی ذمہ داری، بحر اور قافیہ کا استعمال، ان تمام پہلوؤں پر گفتگو کرتے ہوئے

---

۱ ماورا، دیباچہ طبع اوّل۔ص:۱۰۹

۲ مقالاتِ راشد، ''آزاد شاعری''۔ص:۱۰

انھوں نے خیال پر ہمیشہ زور دیا۔ ان کے نزدیک قافیہ اور بحر کے ارکان نہ تو پوری طرح قابلِ رد ہیں اور نہ ہی ان کی مکمل پیروی کی جاسکتی ہے۔ یہ شاعر کی قوت اظہار پر منحصر ہے کہ اگر روایتی بندشیں اس کے راستے میں حائل نہیں ہوتیں اور وہ اپنے خیال کے اظہار پر قادر ہے تو اسے بحر و قافیہ ترک نہیں کرنا چاہیے اور اگر یہ عناصر خیال و جذبہ کی پیش کش میں دخل انداز ہوں تو اس صورت میں اسے روایت سے انحراف کا حق حاصل ہے۔

محض جدت پسندی کے لیے اُٹھایا گیا قدم راشد کے نزدیک قابلِ تحسین نہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

> ''لامحالہ ادبیات میں نئے اصناف سخن کا رائج کرنا بنفسہٖ کوئی بڑا شاندار کارنامہ نہیں اور کبھی کسی ادیب کو یہ اُمید بھی نہیں رکھنی چاہیے کہ اس کو صرف اس وجہ سے ادبیات میں کوئی پائندہ حیثیت نصیب ہوگی کہ اس نے نئے اصناف سخن کی تلاش کی۔ یا ان کی ترویج میں کسی جدت کا مظاہرہ کیا۔ قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترتیب میں کسی اصول شکنی سے کام لینا شاید ایک سطحی حرکت ہے۔ کیوں کہ قابلِ فخر بات تو یہ ہے کہ اوّلاً خیالات وافکار میں اجتہاد ہو۔''[1]

راشد نے الفاظ کی صحت پر خاص زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں اگر کوئی تخلیق کار اس کا لحاظ نہیں رکھتا تو وہ ادب کو زوال کی طرف لے جارہا ہے:

> ''جو ادیب الفاظ کی صحت کے عشر عشیر کو بھی موسیقیت کے حصول کے لیے قربان کرتا ہے وہ ادب کو زوال کے رستے پر سرعت سے چلارہا ہے۔''[2]

صحت الفاظ سے راشد کا مفہوم یہ ہرگز نہیں کہ محاورے یا الفاظ کے استعمال میں اس کی نحوی صورت کا خیال رکھا جائے، بلکہ 'لفظ کی صحت' سے مراد خیال کی صحت ہے یا پھر تجربہ، جذبہ اور احساس کی مکمل ترجمانی ہے۔ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوب بیان کی وہ خصوصیت جس کے بغیر چارہ نہیں صحت الفاظ ہے۔ منطق اور حساب کی صحت نہیں بلکہ جذبات کو محسوس کرنے کی صحت جو الفاظ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس کے سامنے فصاحت و بلاغت کے تمام اصول ہیچ ہیں۔''[3]

---

[1] ماورا، دیباچہ طبع اوّل۔ ص: ۱۰۵

[2] مقالات راشد۔ ''اسلوب بیان''۔ ص: ۲۲۸

[3] مقالات راشد، ''اسلوب بیان''۔ ص: ۲۲۸

راشد کے نزدیک شاعری میں پیکروں کی تخلیق بھی خیال وفکر کے مقابلے کم تر شے ہے۔ ان کا مطمح نظر یہ ہے کہ شاعری میں کوئی بھی چیز محض حسن اور موسیقیت پیدا کرنے کے لیے نہیں لانی چاہیے۔ یہ انھیں حالتوں میں مستحسن ہے جب اس سے خیال، جذبہ اور احساس کو تقویت دینا مقصود ہو۔ وہ پیکروں کی تخلیق میں صرف ایسی تصویروں کو قابلِ قبول سمجھتے ہیں جن سے حواس کے بجائے ہمارا ذہن متاثر ہو۔ تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بنے بلکہ ذہن کے پردے پر اُبھرے۔ راشد نے یہ بات اگرچہ اسلوب بیان کے حوالے سے کہی ہے لیکن ہے پیکروں کی تخلیق کے بارے میں ہی۔ چنانچہ رقم طراز ہیں:

''جو ادیب دقت معانی کو چھوڑ کر لمبی چوڑی تصویر کشی میں کھو جاتا ہے۔ وہ ایسا ادیب ہے جسے کبھی عظمت اور پائندگی حاصل نہ ہوگی۔ درآں حالے کہ فرانسیسی نقاد ریمی دگورما کے الفاظ میں، اسلوب بیان اس قوت کا نام ہے جس سے ہم (آنکھوں کے سامنے نہیں بلکہ) تخیل کے سامنے تصویریں اُٹھتی ہوئی دیکھ سکیں!''[1]

راشد نے نئے موضوعات اور احساسات کے بیان کے لیے نئی لفظیات کی ضرورت پر بھی اصرار کیا۔ اس سے قبل آزادؔ جب شاعری کے نئے اصولوں کی تشریح کر رہے تھے تو انھوں نے ہندی الفاظ کے استعمال پر زور دیا۔ یہ گویا ایک زبان کے الفاظ کی جگہ دوسری زبان کے متبادل الفاظ سے استفادے کا مشورہ تھا جو شاعری کو موضوع کے علاوہ زبان کے اعتبار سے بھی ملکی فضا اور تہذیب سے مربوط کرنے کی ایک کوشش تھی۔ راشد نے جب نئے الفاظ اور محاورے، نئی تراکیب اور تمثیلات کی بات کی تو یہ صرف ایک متبادل کی جستجو نہیں تھی بلکہ اپنے تجربہ اور تصورات کے اظہار کے لیے الفاظ کی نئی تشکیل تھی۔

حالیؔ نے شاعری کو اپنے عہد کی ضرورتوں کے مطابق تبدیل کرنے کی کوشش کی، لیکن ان کا مسئلہ شاعری سے غیر اخلاقی عناصر کو دور کرنا تھا، چنانچہ انھوں نے مواد کے علاوہ شاعری کے باقی مسلمات کو روایتی طور پر باقی رکھا۔ اس کے لیے ان کے پاس مضبوط دلیل بھی تھی جسے اپنے دیوان کے مقدمہ میں انھوں نے پیش کیا۔ شاعری کی ہیئت میں اب تک جو اجتہاد ہوا اس میں حالیؔ بھی فکری طور پر شریک تھے۔ لیکن شاعری کی تمثیلات، الفاظ، تراکیب، استعارے، تشبیہیں نہیں بدلیں اور نہ ہی اظہار کی مجبوریوں کے باوجود کسی نے اس جانب توجہ کی۔ یہ شاید حالیؔ کے اس جواز کا اثر تھا جو انھوں نے روایتی اسالیب اور ذرائع

[1] مقالات راشد، ''اسلوب بیان''۔ ص: ۲۲۸

اظہار کو قائم رکھنے کے لیے پیش کیا تھا۔ حالی اور آزاد کی انقلابی کوششوں سے حلقۂ ارباب ذوق تک دیکھیں تو راشد نے شاید اپنے معاصرین میں بھی اس ضرورت کو سب سے زیادہ شدت سے محسوس کیا اور اس جانب توجہ کی۔ نئے الفاظ اور نئی تراکیب کے لیے بہ طور جواز راشد نے کہا:

''ان (روایتی) پابندیوں نے آج تک ہمارے شاعر کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کیے رکھا ہے جو محض گزشتہ نسلوں کی صدائے بازگشت ہیں۔ وہ اپنے ذرائع اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسمی خیالات اور تمثیلات سے آزاد ہونا ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہ راہوں پر گامزن ہونے پر مجبور ہے۔ اس مجبوری کا پیدا کیا ہوا تصنع نہ صرف اکثر شاعروں کی فنی ندرت اور کوششوں کے راستے میں سنگ گراں ہے بلکہ ہمارے ادبیات کے لیے مجموعی حیثیت سے بھی مہلک ثابت ہو رہا ہے۔''[1]

یعنی جدید شاعر خود کو اس بھیڑ سے الگ کرنا چاہتا تھا جو ماضی سے حال تک چلی آ رہی تھی۔ وہ اپنی فکر اور تجربے کو انفرادیت کے ساتھ پیش کرنا خواہاں تھا مگر روایتی الفاظ، استعارے اور تلازمات اس کے انفرادی اظہار کی راہ میں حائل تھے۔

راشد نے مختلف شاعروں پر مضامین لکھتے ہوئے اور شاعری کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے نئے الفاظ اور تراکیب پر جس قدر توجہ کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فکر و خیال کے بعد ان کے تصورِ شعر میں اسے کافی اہمیت حاصل ہے۔ اور یہ منطقی بھی معلوم ہوتا ہے کہ فکر و خیال کی انفرادیت مناسب لفظوں کے بغیر آشکار نہیں ہو سکتی۔

راشد کے نزدیک ادب کی تخلیق کے لیے فن کار یا ادیب کی آزادی بھی ضروری ہے۔ وہ اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ادیب اور شاعر اپنے ماحول سے بے زار نہیں رہ سکتے۔ ان کی تخلیقات میں ان کے عہد اور ماحول کی عکاسی ہوگی، لیکن شعوری طور پر ادب کے لیے وہ کسی گروہ بندی کے قائل نہیں۔ یعنی شاعر کو کسی خارجی قوت کے زیرِ اثر نہیں رہنا چاہیے۔ حالات کی اثر اندازی ایک حد تک قابلِ قبول ہے، جب کہ وہ لاشعور اور باطن کا حصہ بن جائے۔ مگر شعوری طور پر کسی مقصد یا تحریک کے زیرِ اثر ادب کی تخلیق نہیں ہوتی۔ بڑا ادب کبھی کسی گروہی اور مقصدی پابندی سے پیدا نہیں ہوا۔ یہ تبھی ہو سکا ہے جب شاعر کو اپنے وجدان،

---

[1] ماورا، دیباچہ طبع اوّل۔ ص:۱۰۹

اسلوب اور تکنیک کی آزادی حاصل رہی ہے۔ ادب کے مقصد پر راشد نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس میں ادب کے ساتھ بالواسطہ شاعر کی آزادی کا نکتہ بھی مضمر ہے۔ تخلیقی اظہار کے لیے بطور صنف غزل اور نظم میں سے کسی ایک کے انتخاب کے سلسلے میں راشد نے جو بحث کی ہے اس کا مافی الضمیر یہی ہے کہ شاعر کو ہیئت، اسلوب، مواد یا خیال سب کی آزادی حاصل ہونی چاہیے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''لکھنے کا تنہا جواز فرد کی ذات کا اظہار ہے۔ البتہ فرد کی ذات کے ریشے اس کے زمان و مکان میں گڑے ہوئے ہیں۔ اس لیے وہ اپنے زمان و مکان کی ترجمانی پر مجبور ہے اور اس لیے کوئی نیک دل سے نیک دل دوست بھی اسے جائز طور پر یہ مشورہ نہیں دے سکتا کہ اسے کیا لکھنا چاہیے اور کیوں کر لکھنا چاہیے۔ اس کے سامنے ہزاروں تخلیقات کے نمونے موجود ہیں، بیسیوں زبانوں میں وہ چاہے تو اُن کی پیروی بھی کر سکتا ہے اور چاہے تو اُن سب کو اپنے راستے سے ہٹا کر اپنی الگ راہ بھی نکال سکتا ہے۔ وہ کوئی سا قالب کیوں نہ اختیار کرے اُس کے رہنما اُس کی اپنی ذات ہی کے رنگ و آہنگ ہیں۔ جدید یا قدیم دنیا کے رنگ و آہنگ اور رفتار اور لے اس کے لیے رہبر کامل نہیں بن سکتے۔''[1]

راشد کے اس بیان میں کئی باتیں جذباتی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ فن کی تخلیق کے پس پشت جو اوّلین جذبہ ہے وہ ذات کے اظہار کا ہے۔ اور چوں کہ فن کار مادّی حدود میں ہے لہٰذا تخلیقات میں اس کی ذات کے ساتھ اس کے عہد کی زندگی کے سائے بھی ملیں گے۔ لیکن ان کا یہ قول کہ: ''کوئی نیک دل سے نیک دل دوست بھی اسے جائز طور پر یہ مشورہ نہیں دے سکتا کہ اسے کیا لکھنا چاہیے اور کیوں کر لکھنا چاہیے۔'' نہ صرف یہ کہ درست نہیں بلکہ خود ان کی زندگی میں اس کا تضاد ملتا ہے۔ راشد کے شعری مزاج کی تشکیل اور ان کے تخلیقی عمل میں ہوئی بعض تبدیلیاں، احباب کے مشوروں سے ہوئیں۔ اس کی سب سے نمایاں مثال راشد کا آزاد نظم میں شاعری کرنا ہے۔ راشد کو آزاد نظم سے متعارف کرانے کا کام آغا عبدالحمید نے کیا۔ اپنے مضمون ''راشد چند خط، چند یادیں'' میں وہ لکھتے ہیں:

''میں راشد کو مشورہ دیتا تھا کہ آپ ہیئت کو بدل ڈالیے اور ایک نئی روایت کی بنیاد رکھیے۔ ان کا جواب تھا کہ محض ہیئت بدلنے سے کیا ہوتا ہے۔ بہت سے شاعروں نے آزاد نظمیں لکھی ہیں

---

[1] مقالات راشد، ''نظم اور غزل''۔ ص: ۳۴

جن کی وقعت بہت زیادہ نہیں۔ اصل مسئلہ ہیئت اور اظہار کی ہم آہنگی کا ہے۔ میں نے انھیں نئی انگریزی شاعری کی مثالیں پیش کیں جن میں نئے تجربات کیے گئے تھے۔ انھوں نے یہ مثالیں بڑے انہماک سے پڑھیں اور انگریزی شاعری میں ان کی دلچسپی بہت بڑھ گئی۔''[1]

آغا عبدالحمید نے وہ پورا واقعہ اور مراحل بیان کیے ہیں جب راشد نے آزاد نظم کہی۔ انفرادی غور وفکر اور مخصوص ہیئت میں شعر کہنے نہ کہنے کا اختیار یقیناً شاعر کو ہے، لیکن اس کی طرف توجہ دلانے کا کام کوئی بھی کرسکتا ہے۔ ایک دوسری مثال سے اس کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ راشد فکر وفن کے لحاظ سے پوری طرح اپنی ذات پر منحصر نہیں۔ وہ دوسروں سے مشورہ لیتے ہی نہیں بلکہ مانگتے بھی ہیں۔ آغا عبدالحمید کو ۱۲/اگست ۱۹۳۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''میری نظم ''دریچے کے قریب'' کے بارے میں تمہاری تنقید خوب دلچسپ ہے۔''[2]

۱۸/اگست ۱۹۴۱ء کے خط میں رقم طراز ہیں:

''پیارے حمید، تمہارا تیرہ تاریخ کا خط ملا۔ میری نظم پر تمہاری تنقید بڑی بصیرت افروز ہے۔''[3]

''تنقید خوب دلچسپ ہے'' یا ''تنقید بڑی بصیرت افروز ہے'' جیسے جملے ثابت کرتے ہیں کہ راشد اپنے فن اور اسلوب کی بہتری کے لیے اپنی ذات کے علاوہ ''ایک نیک دل دوست'' کے مشوروں کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔

حالؔی و آزاؔد کی طرح راشد بھی انگریزی ادب سے اخذ واستفادے کی بات کرتے ہیں۔ ساقی فاروقی کے نام ۲۲/مارچ ۱۹۷۵ء کے خط میں اپنے موقف کا اظہار کرتے ہوئے انھوں نے لکھا:

''مجھے مغرب کے تجربے سے فائدہ اُٹھانے میں اور ''علم کی تلاش میں چین تک جانکلنے میں'' کوئی زیادہ فرق نظر نہیں آتا۔ میں صرف اسی بات کا یقیناً حامی ہوں کہ ہمیں مغرب کے تجربے سے، اس کے سود وزیاں سے استفادہ کرنا چاہیے۔''[4]

۱۔ ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ۔ ص: ۳۹

۲۔ ایضاً۔ ص: ۲۳۹

۳۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ ص: ۱۴۰

۴۔ ایضاً۔ ص: ۱۱۴

راشد نے اپنے خیالات کی وضاحت مختلف تہذیبوں کی ترقی اوران کے باہمی اخذ واستفادے کے تعلق سے بھی کی۔اسی خط میں آگے لکھتے ہیں:

''ہمیشہ تہذیبیں ایک دوسرے کے تجربات سے اپنے کام کی چیزیں مستعار لیتی رہی ہیں۔ بلکہ ایک تہذیب کے بعد دوسری اس سے بہتر اورقوی تر تہذیب اس وقت تک وجود میں نہیں آئی۔ جب تک اس نے پہلی تہذیب یا تہذیبوں کے تجربات سے فائدہ نہ اُٹھایا ہو۔.....
اگر یونانی فنیقیون سے،عرب اور یورپی یونانیوں سے، یورپی اور ہندی عربوں سے وہ سب کچھ مستعار لیتے جوانھوں نے لیا تواس پروہ اضافہ بھی نہیں کر سکتے تھے جس سے ایک نئی ہر بارنئی تہذیب وجود میں آئی۔آج ہم جو کچھ فرنگی سے مستعار لے رہے ہیں وہ ایک ناگزیر مجبوری تو ہے ہی لیکن اسی میں یہ امکان پوشیدہ ہے کہ ہم کسی نئی تہذیب کے علم بردار ثابت ہوں.....اصل بات کسی ''سورج'' یا ''چاند'' سے آگاہی کی نہیں، بلکہ دوسروں کے مشاہدات اور تجربات کی روشنی میں اور اپنی بصیرت کے حوالے سے اس میں وہ اضافہ کرتا ہے کہ وہ آنے والوں کی راہوں کومنور کرتی چلی جائے۔.....کسی فیضِ جاری سے اکتساب کرنے کے بعد اسے جاری ترفیض میں منتقل کرنا اور کرتے رہنا ضروری ہے۔''[1]

واضح ہے کہ راشد کسی مرعوبیت کی بنا پر مغرب کی طرف متوجہ نہیں ہیں بلکہ اس کے ذریعہ وہ اپنی بصیرت میں اور ادب کی تخلیق کے ذریعہ آئندہ نسلوں کی بصیرت میں اضافہ کرنا چاہتے ہیں۔ راشد نے دوسرے ادب سے استفادے کی جو وجہ بتائی ہے وہ نہایت بصیرت افروز ہے۔

راشد کے تصورِ ادب وشعر میں مذکورہ تمام پہلوؤں کی بڑی اہمیت ہے۔انھوں نے ہمیشہ ان پر خصوصی توجہ کی،اور جب کبھی کسی شاعر کی انفرادیت اوراس کی شاعری کے حوالے سے بات کی تو اکثر وبیش تر شاعری کی ان ہی خصوصیات کو پیش نظر رکھا۔

راشد نے شعروادب کی تخلیق کے بنیادی مسائل کے علاوہ کئی اور ایسے مسائل پر اظہارِ خیال کیا ہے جن کا تعلق شاعری کی تخلیق میں شامل عناصر نہیں ہے بلکہ یہ وہ صفات ہیں جن کا احساس فن پارے کی تخلیق کے بعد ہوتا ہے اور عام طور سے ادب کا قاری ہی اس کی نشان دہی کرتا ہے۔ جیسے کہ فحاشی کا مسئلہ، ادب میں ابتذال اور عریانیت کا پیدا ہونا، ابہام وغیرہ۔

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۱۵۔۱۱۶

شاعری یا نظم میں پیدا ہونے والے ابہام کے متعلق راشد کا خیال ہے کہ یہ ان غیر مانوس تجربات اور مشاہدات کا نتیجہ ہے جسے شاعر نے ایک صورت تو دے دی مگر اجتماع اس سے ناواقف ہوتا ہے۔ زبان کی مجبوری بھی ابہام پیدا کرتی ہے کیوں کہ شاعر کو اپنے جذبہ اور تخیل کے اظہار کے لیے مناسب زبان نہیں ملتی۔ وہ تحریر فرماتے ہیں:

''ابہام کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اکثر جدید شاعروں کو اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کے اظہار کے لیے مناسب زبان نہیں ملتی۔ کیوں کہ اکثر نئے تجربات اور مشاہدات خود ہمارے اپنے معاشرے کے اندر اپنے لیے مقام تو پا چکے ہیں لیکن ''نام'' نہیں پا چکے، دوسرے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد ابھی تک ان تجربات اور مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے۔ پھر وہ ان تجربات اور مشاہدات سے اکثر کنارہ کش رہتا ہے جو سب کے بن چکے ہوں۔ اور فرسودہ ہو چکے ہوں اور جن کی توقع کرنا آسان ہو۔''[1]

راشد نے ادب میں عریانیت اور ابتذال کے رشتے پر ایک ساتھ گفتگو کی ہے۔ ان کے خیال میں عریانیت پیدا ہونے یا نہ ہونے کی بنیاد تخلیق کار کے جذبہ اور خلوص پر ہے۔ یعنی وہ اس چیز کا بیان کسی ارادے سے کر رہا ہے۔ اگر اس سے محض لذت اندوزی مقصود ہے تو یہ عریانیت اور ابتذال کی صورت ہے۔ لیکن اگر اس سے شاعر یا ادیب کا مقصود کسی انسانی مسئلے یا کمزوری کی طرف اشارہ کرنا ہے تو یہ عریانیت نہیں بلکہ ادیب یا فن کار اس کے ذریعہ اپنی انسانی اور معاشرتی ذمہ داری پوری کر رہا ہے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''ادبیات میں عریانی کا براہِ راست تعلق اخلاقیات سے ہے ادبیات سے نہیں۔ ادبیات میں عریانی کوئی اہمیت نہیں رکھتی بشرطیکہ ادیب نے اپنے تصورات کے اظہار میں خلوص سے کام لیا ہو۔ ہر قسم کے تصورات قلم بند کر دینے کی ترغیب بھی ادیب کے لیے تباہی کا باعث ہے۔ کیوں کہ جب کوئی ادیب محض اس مسرّت کی تلاش میں رہ سپار ہو جاتا ہے جو ہر تصور اور ہر تمثیل کے سامنے سرخم کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ تو اس کی تحریروں میں ابتذال رونما ہونے لگتا ہے۔ چنانچہ ادبیات میں عریانی صرف اس حد تک قابلِ جواز ہے جس حد تک اس کا مقصد خالص فن کارانہ ہو۔ جب ادیب ایسے عریاں تصورات پیش کرنے لگے جن کے

[1] مقالات راشد، ''جدیدیت کیا ہے؟''۔ ص:۱۸۲

پس پشت جذبات کی مناسب فراوانی نہ ہو یا جذبات کی نمائش سے کام لے یا اس کے جذبات اور اس کے ذہن میں باہم توازن نہ ہو تو وہ مبتذل ہونے لگتا ہے۔ عریانی لازمی طور پر ابتذال کی دلیل نہیں اور صرف اس صورت میں ابتذال کی مظہر ہے جس صورت میں فن اس کا جواز پیدا کرنے سے عاری ہو جائے۔"[1]

راشد نے جدید شاعری یا ادب میں فحاشی کا جواز پیش کرتے ہوئے اس کے دو پہلو بیان کیے ہیں۔ ایک تو یہ کہ نئے موضوعات اور زندگی کے نئے گوشوں کی تلاش میں جدید شاعر اس طرف بھی نکل آیا۔ دوسرے یہ کہ شاعر ہمارے بعض اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے تاکہ ہم اپنی مروجہ اخلاقیات پر نئے سرے سے غور کر سکیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"جہاں تک فحاشی کا تعلق ہے کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے۔ اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ سکے اور دکھا سکے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں جو دراصل ادب کا بنیادی مقصد ہے، لیکن کہیں کہیں یہ فحاشی اس لیے بھی ظاہر ہوئی ہے کہ کوئی خاص شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو محض جھنجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے کہ شاید وہ اس طرح زندگی کے خفیہ رازوں کو بہتر سمجھنے پر آمادہ ہو سکیں گے۔"[2]

ادب و شعر سے متعلق راشد کے بعض بیانات قابلِ اعتراض ہیں۔ "نثری خیال" اور "شعری خیال" کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں:

"ہر چند آج کل اردو کے اکثر رسالوں میں اشعارِ منثور کی تعداد روز افزوں ہے لیکن اس بات کا تصفیہ ہو چکا ہے کہ جیسے نثری خیالات کے لیے نظم موزوں ذریعۂ اظہار نہیں۔ اسی طرح شعری خیالات کے لیے نثر پر زیادہ اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔"[3]

اس بات کا تعین کیسے ممکن ہے کہ کون سے خیالات نثر میں بیان ہونے چاہئیں اور کون سے شعر میں۔ کوئی خیال نظم یا نثر کے لیے مخصوص نہیں، اس کا اظہار نثر میں بھی ممکن ہے اور شعر میں بھی۔ بس دونوں کی

---

[1] مقالات راشد، "ادبیات میں ابتذال"۔ ص: ۲۳۶

[2] مقالات راشد، "جدیدیت کیا ہے؟"۔ ص: ۱۸۲

[3] مقالات راشد، "تکنیک" کی آزادی اور اس کا مفہوم۔ ص: ۲۴۱

جمالیاتی تاثیر اور شدت میں فرق ہوتا ہے۔ یہ قطعی طور پر تخلیق کار پر منحصر ہے کہ وہ ایک خیال کو شعر میں ادا کرسکتا ہے یا نہیں۔ یا پھر نثر ہی اس کے لیے بہتر ذریعۂ اظہار ہے۔ مثال کے طور پر فلسفیانہ تصورات کا اظہار اگرچہ نثر میں زیادہ بہتر ہوتا ہے لیکن غالب اور پھر اقبال نے اسے پوری عظمت کے ساتھ اپنی شاعری میں پیش کیا۔ خود راشد نے جو ''کانتو'' لکھے، اسے پہلے ناول میں لکھنے کا ارادہ رکھتے تھے اور اس کے تیرہ چودہ باب لکھ بھی چکے تھے، لیکن پھر انھیں خیالات کو انھوں نے نظم میں پیش کرنے کی کوشش کی، صرف اس لیے کہ ان کے خیال میں وہ اس موضوع کو ناول کے بجائے نظم میں زیادہ بہتر طور پر ادا کرسکتے تھے۔ چنانچہ یہاں کسی خیال کے ساتھ نثری یا شعری ہونے کی پابندی کہاں رہی؟ راشد کے اس خیال کی تنقید کرتے ہوئے ڈاکٹر ضیاء الحسن لکھتے ہیں:

> ''اصل بات یہ نہیں ہے کہ شعری خیالات کوئی اور چیز ہیں اور نثری خیالات کوئی مختلف شے ہیں بلکہ اصل بات صرف اور صرف یہ ہے کہ راشد نثری ہیئت میں نظم نہیں لکھتے تھے اور نہ لکھنا چاہتے تھے، اس لیے اسے رد کردیا۔ اس کا ایک زیادہ بہتر طریقہ یہ تھا کہ وہ دیکھتے کہ وہ صفت جسے انھوں نے ''اشعارِ منثور'' کہا ہے، تخلیقی تجربے کی امین ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اسے قبول کرتے، چاہے خود اس میں طبع آزمائی نہ کرتے لیکن اس کا اثبات ضروری تھا، خاص طور پر راشد جیسے بزعم خویش ''باغی'' کے لیے۔''[1]



راشد نے قدیم و جدید شاعروں اور مختلف موضوعات سے متعلق مضامین لکھے ہیں۔ ان میں ان کا تنقیدی رویّہ غیر جانب دارانہ ہے۔ وہ ادیب یا شاعر کی تخلیقات کو کسی بیرونی اصول کی روشنی میں دیکھنے کی بجائے متن کو بنیاد بناکر ان کی ادبی اور شعری انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ لیکن اپنے تنقیدی عمل کے دوران اکثر تخلیقات میں وہ اپنے تصورِ شعر کا پرتو بھی تلاش کرتے ہیں۔

راشد نے جدید فارسی شاعری پر ایک طویل مضمون لکھا ہے جس میں کئی شاعروں کا ذکر ہے۔ یہ شاعر اپنی شاعری کو روایت کے فرسودہ راستوں سے ہٹاکر فکر و خیال کی نئی راہوں پر ڈالنا چاہتے ہیں اور مروجہ تکنیک اور ذرائع اظہار میں جدت کے طالب ہیں۔ رویائی کے شعری طریقۂ کار کے متعلق رقم طراز ہیں:

---

[1] ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن۔ ص:۱۱۳

''رویائی کی شاعری میں اکثر مقامات پر مذہب اور مذہبی افسانوں یا اساطیر کی تلمیحات بھی ملتی ہیں۔لیکن اس کا مقصد کہانیاں بیان کرنا نہیں۔اس کی تکنیک یہ ہے کہ صرف بکھری ہوئی تصویروں کے ذریعہ اس واقعیت کا نقشہ پیش کر دیا جائے جس سے فرار مطلوب ہو۔''[1]

رویائی کے یہاں ہیئت، بحر وقافیہ، تشبیہات، استعارات اور پیکروں کی تخلیق کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس کی شاعری میں وزن اور قافیے کے کامل فقدان کے باوجود بڑی غنائیت ہے۔وہ ہر نظم کے لیے ایک خاص قالب اختیار کرتا ہے، اور تشبیہوں اور استعاروں میں بڑی جدت سے کام لیا ہے۔......اس کے کنایے ذہنی اور مجرد ہیں۔وہ ایسی چیزوں کا انتخاب کرتا ہے جو لمس کے ناقابل ہوں۔لیکن اس کی قدرت اس بات میں مضمر ہے کہ وہ ان اشیا کو ایک ذہنی صورت بخش دیتا ہے کہ پڑھنے والا محسوس کرے گویا یہ سب کچھ اسی سے متعلق ہے۔''[2]

راشد ادب وشعر میں خیال کو اہمیت دیتے ہیں اور اس کے بعد نئے الفاظ، نئی تراکیب اور تمثیلات ان کے نزدیک خاص اہمیت رکھتی ہیں۔غالبؔ اور ذوقؔ پر گفتگو کرتے ہوئے وہ زبان کے استعمال اور فکر کی ندرت کے حوالے سے ذوقؔ کی تنقید کرتے ہیں اور غالبؔ کو ان کی فکر کی وجہ سے قابلِ قدر سمجھتے ہیں۔ انھوں نے لکھا:

''ذوق پر جس قدر تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان میں سے اکثر میں اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ اس نے زبان کی خدمت کی! کیا اس سے محض یہ مراد نہیں کہ اسے اجنبی اور نامانوس محاورات اور تراکیب جمع کرنے کا مجنونانہ شوق تھا! یہ تو ایسی قابلِ قدر خدمت زبان نہیں۔زبان کی خدمت کے معنی قطعی طور پر یہ ہیں کہ الفاظ میں اس قدر قوت پیدا کی جائے کہ وہ مفروضہ نکات اور علم قواعد کی بندھنیں توڑ کر ادیب کے خیالات کے لیے خود بخود راستہ بناتے چلے جائیں۔جہاں تک خیالات کا تعلق ہے، ذوقؔ کے ہاں ان کا قابلِ افسوس فقدان ہے۔''[3]

---

[1] جدید فارسی شاعری۔ص:۳۲

[2] ایضاً۔ص:۳۳

[3] مقالات راشد، ''غالب اور ذوق''۔ص:۲۰۵

اسی میں راشد جب غالب کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی شخصی آزادی، کلام میں سوز و گداز کی کیفیت، کسی خارجی تحریک کے بجائے اپنے باطن کی تحریک پر شعر کی تخلیق کرنے جیسے اوصاف کو پیش کرتے ہیں۔ مثلاً:

''جب ہم غالب کے اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں صرف ایک ایسے افسون کا شعور ہوتا ہے جس نے خود اپنے آپ کو پیدا کیا ہے، جس پر کوئی خارجی اور ثانوی اثرات نہیں پڑے۔ یہاں تک کہ اگر ہم کبھی شاعر کا تصور بھی کرنا چاہتے ہیں تو وہ اپنے ہی خیالات کا عکس بن کر نظر آتا ہے۔ یا اپنی ہی شکست کی آواز بن کر سنائی دیتا ہے!''[1]

راشد کسی بھی شعری تجربے اور روایت سے انحراف اسی وقت قابلِ قدر خیال کرتے ہیں جب شاعر اپنی فکری انفرادیت سے اس کا جواز پیش کرے۔ ڈاکٹر تصدق حسین خالد کے تجربوں کے متعلق لکھتے ہیں:

''ڈاکٹر خالد کا آغاز شروع میں بہت اُمید افزا تھا لیکن بہت جلد واضح ہو گیا کہ ان کی شاعری صرف اسلوب کے تجربے تک محدود تھی اور اس میں اظہار کی سچی خواہش کا شدید فقدان ہے۔''[2]

راشد ادب کی تخلیق کے لیے فن کار کی آزادی کے قائل ہیں۔ وہ ادب کی تخلیق کو ذات کا اظہار کہتے ہیں۔ ان کے مطابق ادیب کو تخلیق ادب میں کسی گروہ یا نظریے کا پابند نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن جب وہ اختر شیرانی کا مطالعہ کرتے ہیں تو کبھی کبھی انھیں اپنے تعصّبات کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ مضمون ''جدید اردو شاعری'' میں اختر شیرانی کے متعلق لکھتے ہیں:

''اگرچہ وہ آزادی کے قائل تھے لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جنسی اقدار سے متعلق ایک انتہائی پاکیزہ اور منزہ تصور موجود ہے۔''[3]

راشد کا یہ بیان اگرچہ حقیقت پر مبنی ہے لیکن اس کے پس پشت راشد اور ان کے عہد کی وہ نفسیات بھی ہے جس کے نزدیک جنسی ہیجان کا شاعری میں پیش کرنا ایک ضروری عنصر بن چکا تھا۔

جدید فکر اور نئی تراکیب، استعارات اور تلازمات کے حوالے سے راشد نے یگانہ اور فراق کا تقابل کیا ہے۔ ساقی فاروقی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

---

[1] مقالات راشد، ''غالب اور ذوق''۔ ص:۲۰۶

[2] مقالات راشد، ''جدید اردو شاعری''۔ ص:۱۹

[3] مقالات راشد۔ ص:۱۷

''سب سے ضروری بات میرے نزدیک یہ ہے کہ شاعری اس وقت تک جدید نہیں ہوسکتی جب تک وہ کلیشے سے آزاد نہ ہو۔ جب تک شاعر فرسودہ اور پیش پا افتادہ الفاظ اور تراکیب کے جال سے باہر نہ نکلے وہ جدید نہیں ہوسکتا۔ کیوں کہ جب تک وہ ان الفاظ اور تراکیب کا غلام ہے شعر اس کے قریب تک آنا گوارا نہیں کرتا۔ اس کا جدید ہونا تو الگ بات ہے۔ مرزا کے قریب قریب سارے کلام میں گرداب ساحل اور موج، لیلیٰ مجنوں، محمل کارواں اور جرس، زنجیر اور دیوانہ اور چاک پیرہن، پروانہ اور آگ، ...... قفس اور صیاد، محفل اور شمع سحر وغیرہ کی جانکاہ تکرار ہے اور اس وجہ سے وہ مجبور ہیں کہ نہ صرف اپنے محور کے گرد گھومتے چلے جائیں بلکہ اپنے سے پہلوں کا طواف کیے بغیر انھیں کوئی چارہ نظر نہیں آتا۔''[1]

فراق پر راشد کا اعتراض یہ ہے کہ وہ روایتی الفاظ کے ذخیرے کو نہ صرف استعمال کرتے ہیں بلکہ اکثر ان کے مفہوم پر غور نہیں کرتے:

''فراق کے تمام تر یا بیش تر تصورات اردو شاعری کے معینہ اضداد کے ساتھ بندھ کر رہ گئے ہیں۔ اور ان کا فکر تھوڑی بہت ذاتی جدت سے قطع نظر انھیں اجداد کے گرد گھومتا رہ جاتا ہے اور فراق کی ساری شاعری کو کچھ اپنی گونج اور کچھ پرانوں کی نقالی بنا کر رکھ دیتا ہے۔ ..... کفر و ایمان، یاس و اُمید، ہجر و وصال، خشک و تر، ہجر و بر، بہار و خزاں، غم و نشاط، بقا و فنا، زمان و مکان، غمِ جاناں اور غمِ دوراں ...... ایک دوسرے کے ساتھ اسی طرح پیوست رہتے ہیں جیسے حافظ اور سعدی کی شاعری سے لے کر اقبال کی شاعری تک پیوست رہے ہیں۔ اگر فراق ان کے علاوہ کوئی نئے ''جوڑے'' تلاش کرتے یا ان کو الگ کر کے استعمال کرتے تو یہ احساس ہوتا کہ انھوں نے ان کے مفہوم پر غور کرنے میں کوئی وقت صَرف کیا ہوگا۔ لیکن ان کو بطور شاعرانہ اصطلاحات کے استعمال کر کے انھوں نے ان لفظوں کی قوت کو خطرناک حد تک ضرر پہنچایا ہے۔''[2]

---

[1] ن۔م۔راشد کے خطوط۔ص:۱۲۳

[2] ایضاً۔ص:۱۲۴۔۱۲۵

شبیہ سازی اور پیکر تراشی کے حوالے سے فیض کے متعلق لکھتے ہیں:

''فیض ہمارے زمانے کے بعض دوسرے شاعروں کی طرح تشبیہات کا دل دادہ نہیں۔ اگر آپ اس کی نظموں کو غور سے دیکھیں تو شاذ ہی آپ کو کوئی تشبیہ ملے گی۔ کہیں بھی وہ کسی لفظ کا مفہوم سمجھانے یا کسی چیز کی تصویر پیش کرنے کے لیے کوئی اس سے بڑھ کر انجانی اور نامعلوم چیز اپنے قاری کے سامنے پیش نہیں کرتا۔ وہ صرف ایسے الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جو مل کر تاثر کے تاروں میں ایک شدید لیکن پائیدار لرزش پیدا کردیں...... اس کی نظم تنہائی اس نوع کی صناعی کی غالباً بہترین مثال ہے۔''[1]

راشد نے کبھی بھی پیکر یا شبیہ سازی کو محض شاعری کی خوب صورتی میں اضافہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ اس سے خیال اور جذبہ کی شدت کی منتقلی چاہتے ہیں۔ البتہ جو پیکر بنائے ہیں وہ حسی نہیں بلکہ ذہنی ہیں۔

راشد کی تنقیدوں میں اگر چہ ان کے شعری تصور کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دوسرے شعرا پر تنقید کرتے ہوئے ان کے تصورات ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے کہ ان کے نزدیک ہر شاعر کی تخلیق کو سمجھنے کے لیے نئے اصولوں کی ضرورت ہوتی ہے جسے باہر سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے ہی برآمد کیا جا سکتا ہے۔ ظفر علی خاں، اختر شیرانی، فیض، غالب وغیرہ پر انھوں نے جو مضامین لکھے ہیں ان میں یہ خصوصیت بہت نمایاں ہے۔ فیض کے مجموعۂ کلام ''نقشِ فریادی'' پر جو مقدمہ لکھا ہے اس میں فیض کی شاعری کا تمام پہلوؤں سے احاطہ کیا ہے۔ فیض کی شاعری میں حقیقت پسندی اور رومانی فضا، ان کی روایت پرستی، عصری شعور، لہجہ کی تلخی اور غنائیت سب پر مختصر مگر جامع گفتگو کی ہے۔ راشد نے اپنی تنقید میں کسی طرح کی جانب داری سے گریز کیا ہے۔ ان کی رائے قطعیت کے ساتھ اچھے اور بُرے دونوں پہلوؤں پر ہوتی ہے۔ انھوں نے بعض جگہ تقابلی اور تاریخی انداز بھی اختیار کیا ہے۔ راشد جدید شاعری اور شاعر کا ایک معیار رکھتے ہیں اور یہی ان کا تصور شعر ہے۔ چنا چہ جب وہ جدید شاعر یا شاعری پر گفتگو کرتے ہیں تو ان کے یہ تصورات ان کے قریب حصار بنائے کھڑے رہتے ہیں۔ راشد کے شعری اصول آزاد اور حالی کے بعد اردو شاعری میں بڑی تبدیلی کے محرک ہیں۔



---

[1] مقالات راشد ''مقدمہ نقش فریادی''۔ ص: ۳۸۰

خلاصۂ کلام

بطور صنف ''نظم'' کا آغاز مئی ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے زیر اہتمام ہونے والے مشاعروں سے ہوا۔ کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی اور محمد حسین آزاد کی رہنمائی میں پہلی دفعہ اردو میں ایسی شاعری کا تجربہ کیا گیا جس کے تمام اشعار کسی ایک موضوع سے مربوط تھے۔ غزل جیسی مروج اور مقبول صنف سخن کے تناظر میں، بیانیہ شاعری کے طور پر نظم کو رواج دینے کی کوشش، کچھ انگریزی تہذیب وادب سے مرعوبیت اور کچھ حقیقت پسندی اور سائنسی نقطۂ نظر کے عام ہونے کی وجہ سے ہوئی۔

اپنے عہد کے تقاضوں کے مطابق حالی، آزاد، شبلی اور اسمٰعیل میرٹھی نے اصلاحی نقطۂ نظر سے معاشرتی، اخلاقی، تہذیبی اور فطرت سے متعلق نظمیں کہیں۔ ہماری شاعری میں بیانیہ انداز کے لیے مثنوی، مخمس اور مسدس کی ہیئتیں موجود تھیں جس سے یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان شعرا کو غزل کی پابند ہیئت کے مقابلے کسی نئی ہیئت کی تلاش کے لیے فوراً سرگرداں نہیں ہونا پڑا۔ لیکن اسی زمانے میں یہ احساس پیدا ہو چکا تھا کہ مسلسل بیان کے لیے ایک ایسی ہیئت کی ضرورت ہے جسمیں ردیف وقافیہ کی پابندی نہ ہو۔ اس سمت میں پہلی تجرباتی کوشش آزاد اور پھر اسمٰعیل میرٹھی نے کی۔

نئے مسائل اور نئی تحریکات کے ظہور کے ساتھ نظم میں چند نئے موضوعات شامل ہو گئے۔ چنانچہ حالی اور ان کی نسل کے بعد کے شاعروں نے جو نظمیں پیش کیں ان میں اخلاقی واصلاحی موضوعات کے ساتھ وطنیت، قوم پرستی، قومی یکجہتی اور مشرقی تہذیب کو خاص اہمیت دی گئی۔ چکبست، سرور جہاں آبادی، نادر کاکوروی، اکبر اور اقبال نے اپنے منفرد اسلوب وفکر کے ساتھ حالی کی شعری روایت کو آگے بڑھایا۔ اقبال کی شاعری اس روایت کا نقطۂ عروج تھی۔

اس زمانے میں ہیئت میں تجربے کی رفتار اور تیز ہوگئی۔ عبدالحلیم شرر، نظم طباطبائی، تاجور نجیب آبادی اور عظمت اللہ خاں وغیرہ نے مسلسل اظہار کو ممکن حد تک آسان کرنے کے لیے، نظم معریٰ، سانیٹ، ہندی پنگل اور انگریزی شاعری کی مناسب ہیئتوں کو اردو میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے آغاز کے ساتھ شعر وادب میں مارکسی نقطۂ نظر پر زور دیا جانے لگا۔ اخلاقیات، وطنیت اور قوم پرستی کی جگہ سماجی حقیقت پسندی نے لے لی۔ اس تحریک نے ملک ومعاشرے کی ساری کشمکش کو معاشی بنیادوں پر بنے طبقاتی نظام کے حوالے سے دیکھا اور ہمیشہ کمزور ومظلوم طبقے کی

طرفداری کی۔ چنانچہ ترقی پسند نظم نگاروں نے مزدور اور کمزور طبقے کی جفاکشی اور حاکم و بااثر طبقے کے ذریعے اس پر ہونے والے مظالم اور استحصال کو اپنی نظموں میں پیش کیا۔ سیاسی زیادتیوں اور غلامانہ زندگی کے خلاف بھی انھوں نے انقلاب، بغاوت اور آزادی کے نعرے لگائے۔ فیض، جوش، مخدوم، مجاز اور علی سردار جعفری نے ترقی پسند نظم کی ترجمانی کی۔

اس تحریک نے شعری اظہار کے لیے کسی فنی اور ہیئتی تجربہ کی جگہ مقصود کی ترسیل کے لیے براہ راست وضاحتی پیرائیہ اظہار کو اہمیت دی جس سے اکثر نظمیں اس شعری جمالیات سے عاری ہوگئیں جو انھیں زمان و مکان کی حدوں سے آگے لے جاتی ہے۔

''حلقۂ ارباب ذوق'' کی نمود کے ساتھ شعر و ادب میں نئے تصورات کو راہ ملی۔ اس نے ادب میں جاری اخلاقی و اصلاحی اور سماجی حقیقت پسندی جیسی مقصدیت کے محدود تصور کو ختم کیا اور اسے زندگی کے تنوع اور اس کی وسعت و بیکرانی کے ساتھ مربوط کردیا۔ چنانچہ ''حلقہ'' سے وابستہ شاعروں نے موضوع، اسلوب اور ہیئت تینوں میں جدت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ میراجی، راشد اور دوسرے شاعروں نے خارجی زندگی کے ساتھ انسان کی داخلی کشمکش اور نفسیاتی مسائل پر توجہ کی۔ کلام میں معنویت اور تہہ داری کے لیے براہ راست اسلوب کے بجائے ایمائی واستعاراتی انداز اختیار کیا گیا۔ میراجی، راشد، قیوم نظر، یوسف ظفر، مختار صدیقی نے آزاد نظم کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا۔ ان میں راشد کو یہ امتیاز ضرور حاصل ہے کہ انھوں نے سب سے زیادہ کامیابی سے اس ہیئت کو استعمال کیا اور اس میں موجود امکانات کو روشن کیا۔

'ماورا' کی ابتدائی نظموں کو چھوڑ کر راشد کی باقی تمام شاعری'' آزاد نظم'' میں ہے۔ لیکن یہ ہیئت اپنی فنی تنظیم، کلیت اور شعری جمالیات کے ساتھ جن نظموں میں نمایاں ہوتی ہے ان کی تعداد زیادہ نہیں۔ 'دریچے کے قریب'، 'بے کراں رات کے سناٹے میں'، 'سباویراں'، 'تماشا گہہ لالہ زار'، 'حسن کوزہ گر'، 'اسرافیل کی موت'، 'آئینہ حس و خبر سے عاری'، 'دل مرے صحرانورد پیر دل'، 'وہی کشف ذات کی آرزو'، 'چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے'، 'اے غزال شب' اور 'سفرنامہ' وہ چند نظمیں ہیں جن کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ ایک کامیاب آزاد نظم کی مثالی صورتیں یہی ہوسکتی ہیں۔

فنی لحاظ سے آزاد نظم کی کامیابی یقیناً صرف یہ نہیں ہوسکتی کہ کسی ایک بحر کے ارکان کو خیال کے مطابق مختلف مصرعوں میں کم زیادہ کرکے استعمال کیا جائے یا لفظوں اور مصرعوں کو اس طرح مربوط کریں کہ ایک لفظ یا ایک جز کے نکالتے ہی نظم کی پوری عمارت لرزنے لگے۔ ہیئت کی ساخت کے یہ پہلو آزاد نظم کی خشت اول ہیں۔ لیکن ایک اچھی اور کامیاب آزاد نظم میں خیال اور جذبے کی آمیزش کے ساتھ ایک خاص شعری آہنگ کی تخلیق بھی ہوتی ہے جو قاری کو اپنے ترنم سے گرفت میں لے لیتی ہے۔ مذکورہ نظموں کے علاوہ راشد کی بعض دوسری نظموں میں یہ شعری آہنگ کلی طور پر نہیں' جزوی طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اور بعض تو محض خشک بیانیہ ہو کر رہ گئیں ہیں۔ مثال کے طور پر یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں۔

اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ
اس پیڑ کا پھیلاؤ زمانوں میں بھی ہے، آج میں بھی
اس کی جڑیں ہیں
صدیوں سے یہاں لوگ ہر اک سمت سے آتے بھی
بچھڑتے بھی رہے ہیں
برگد کے تلے قبر پہ (کیا جانیے کیا دفن ہے)
نذرانوں کے انبار لگے ہیں' (اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ)

یہاں ایک منظر کے ذریعہ کسی مسئلے یا صورت حال کو بیان کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ لیکن کلام کو اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ شعری خواص کا پتہ نہیں چلتا۔ مصرعوں میں ناگزیر ربط ہے' یہ بحر میں ہیں لیکن اس کے باوجود شاعری یا نظم میں جو اثر انگیزی ہوتی ہے وہ اس میں محسوس نہیں تھی۔ طرز کلام شاعری سے زیادہ نثر سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اس نظم کے مقابلے میں' دریچے کے قریب' سباویراں' جیسی نظموں کو رکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ راشد اپنی تمام نظموں میں نظم کے فنی انضبات کی اس منزل تک نہیں پہونچتے جو مذکورہ نظموں میں بہت روشن ہے۔

راشد نے آزاد نظم میں ہیئت کے کئی اور تجربے بھی کیے۔ انھوں نے نظم میں ایک دوسری نظم کہنے کا تجربہ کیا اور ایک کو دوسری سے الگ کرنے کے لیے خطوط وحدانی استعمال کیے'وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصل معنا)' 'ہم تن نشاط وصال ہم' اور 'بے پروبال' ایسی تین نظمیں ہیں جن میں یہ تجربے کیے گئے۔ 'بے پروبال' میں راشد نے نظم کے ساتھ غزل کہی ہے۔ اس طرح انھوں نے 'نظم در نظم' اور 'غزل در نظم' کا تجربہ کیا۔ ہیئت میں اس طرح کا تجربہ راشد کے علاوہ کسی نے نہیں کیا۔

موضوعی اعتبار سے دیکھیں تو ابتدا میں راشد کی شاعری اختر شیرانی کی رومانیت کے اثر میں تھی۔ ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی تلاش میں انھوں نے محبت کی' فطرت کے مظاہر میں دلچسپی لی اور تخیلی دنیاؤں کا سفر بھی کیا۔ لیکن ان سب کے باوجود باطن کی خلش دور نہ ہو سکی۔ رومانی محبت کے پردوں میں چھپے انسان کے نفسی کرب کو جلد ہی راشد نے محسوس کر لیا اور اس کے مداوا کے لیے معاشرے کے اخلاقی نظام اور فرد کی ذات کے تصادم کو نمایاں کر کے انسان کی داخلی ہم آہنگی کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ راشد کی نظموں میں جنس کا ذکر انسانی زندگی کی ایک بنیادی ضرورت کے طور پر ہوا ہے۔ وہ زندگی کے اس پہلو کو ایک مثبت' تخلیقی قدر سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے وہ جس طرح جنس کو معیوب سمجھنے والی ذہنیت اور انسان کی کامل زندگی میں حائل اخلاقی قدروں پر طنز کرتے ہیں' اسی طرح ایسے انسانوں کو بھی طنز کا نشانہ بناتے ہیں جو اسے داخلی ہم آہنگی کا ذریعہ اور تخلیقی قدر کے طور پر قبول کرنے کے بجائے جنس زدگی کا شکار ہیں۔ 'کشاکش' 'سایہ' 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟' اور 'ایران میں اجنبی' کا نتو کے کئی قطعات میں افراد کے جنسی رویہ پر طنز ہے۔

اردو نظم میں راشد کا ذکر'' آزاد نظم'' کی ہیئت کو استعمال کرنے اور جنسی موضوعات کو نظم کرنے کے حوالے سے ہی کیا گیا۔ حالاں کہ راشد کی شاعری عصری زندگی میں افراد و اجتماع کے مسائل سے مربوط ہے۔ ابتدا میں انھوں نے جنسی مسائل سے دلچسپی لی لیکن اسی کے ساتھ انھوں نے ایک غلام ملک کے افراد کی سیاسی و اقتصادی محرومی' اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے درد و غم' بے عملی اور انفعالیت کو بھی پیش کیا۔ '' ماورا'' کی آخری نظموں 'شاعر درماندہ' 'دریچے کے قریب' 'بیکراں رات کے سناٹے میں' 'شرابی' 'اجنبی عورت' اور 'ایران میں اجنبی' کی بیشتر نظموں میں غلامانہ زندگی سے عاجز افراد کے ردعمل کو پیش کیا گیا ہے۔ 'ایران میں اجنبی' تک وہ استعماریت اور غلامی سے بدحال ایشیاء کا منظر پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد کے

مجموعوں کی نظمیں تخلیقی انسان کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔

راشد آغاز سے ہی اپنے گردوپیش کی زندگی کو بے حس، منفعل اور بے عمل دیکھتے ہیں۔ ابتدا میں انھیں انسانوں کا یہ رویہ سیاسی جبر اور معاشی محرومیوں کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ 'انا' کی کمزوری بھی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن جلد ہی انھیں اندازہ ہوتا ہے کہ موجودہ صورت حال کے لیے خود افراد کی کاہلی اور بے ذوقی بھی ذمہ دار ہے۔ تجسس اور شوق میں کمی کی ایک وجہ انھیں روایت پرستی بھی نظر آئی۔ چنانچہ تیسرے مجموعے سے آخری مجموعے تک کی نظموں میں بے ذوقی ماضی کے جمود اور غیر تخلیقی عناصر کے ذریعے زندگی میں پھیلتے بنجر پن سے متعلق نظمیں کہی گئی ہیں۔

راشد نے اپنی نظموں کے ذریعہ جو فکری سفر طے کیا وہ کسی ایک دائرے میں چلتے ہوئے اپنی ابتدا کی طرف لوٹنے کا سفر نہیں۔ ان کا یہ سفر افقی ہے۔ اس میں کچھ دور تک ایک سے مسائل وموضوعات کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ پھر آگے بڑھنے پر پچھلے مناظر کے ساتھ گردوپیش کے دوسرے مناظر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ان کا ترقی پذیر ذہن منفی سے مثبت کی تلاش میں بھی کوشاں ہے۔ خدا کے وجود اور اس کی قدرت سے انکار، ماضی کو ایک بے کار کی شے قرار دینے کے بعد راشد بالآخر خدا کے وجود کی ضرورت اور ماضی کے مثبت وتخلیقی پہلوؤں کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ اسی طرح غلامی سے آزادی، غیر تخلیقی انسانوں کے درمیان سے تخلیقی انسان کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔

راشد نے نظم کے بیانیہ کو بھی تبدیل کیا ہے۔ روایتی طور پر نظم واحد متکلم کی مدد سے کہی جاتی تھی جو عموماً شاعر ہوتا تھا۔ راشد نے افسانے کے طرز پر مختلف کرداروں کی مدد سے نظم کی تعمیر کی۔ نظم کہنے کا یہ ایک نیا تجربہ تھا۔ مثنوی اور مرثیہ جیسی اصناف میں بھی قصہ کا بیان مختلف کرداروں کے ذریعہ ہوتا ہے لیکن اس میں راوی اور کردار ایک نہیں بلکہ الگ الگ وجود ہوتے ہیں۔ راشد نے جو نظمیں کہیں ان میں قصہ کے باہر موجود راوی کے بجائے، خود کردار کلام کرتے ہیں۔ اکثر نظمیں واحد متکلم کے صیغے میں ہیں۔ لیکن نظم کا راوی یا کردار شاعر کے علاوہ کوئی دوسری شخصیت ہے، یہ اس لیے واضح نہیں ہوتا کہ ان کی شخصیت دوسرے کرداروں کی مدد سے ظاہر نہیں ہوسکی۔ یہی وجہ ہے کہ راشد کی تمام توضیحات کے باوجود ان کی نظموں کو ان کی ذات کا عکس تصور کیا گیا۔

راشد کا افسانوی اسلوب ''ماورا'' سے زیادہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کے بعد کے مجموعوں ''لا انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں یہ افسانونیت کم ہوگئی ہے اور راوی کی جگہ خوش شاعر موجود ہے۔ نظم ''ریگ دیروز'' سے شاعر راشد کی موجودگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ 'حسن کوزہ گر' 'مہمان' 'وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصلِ معنا)' 'ہمہ تن نشاط وصال ہم' 'بے پروبال' 'چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے' 'ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے' چند ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر کی جگہ مختلف کردار ہیں۔ آخری مجموعہ ''گماں کا ممکن'' میں بھی یہی صورت ہے۔

راشد نے کلام کے معنوی حسن میں اضافے کے لیے مختلف فنی وسائل سے کام لیا ہے۔ انھوں نے کبھی تشبیہات سے کسی کیفیت یا داخلی صورت حال کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے، کہیں مرکب لفظوں سے نئے استعارے اور نئی تصویریں بنا کر اپنا مدعا پیش کیا ہے، کبھی تمثیل کے ذریعے بات کہنے کی کوشش کی ہے اور اکثر اپنی مجرد فکر کو ٹھوس پیکروں میں ڈھال کر قاری کے سامنے لاتے ہیں۔

راشد نے روایتی تشبیہوں سے گریز کیا ہے۔ ان کے کلام میں شاید ہی کوئی تشبیہ ایسی ملے جس کا استعمال روایتی شاعری میں ہوتا ہو۔ ہر تشبیہ ایک نئی تازگی اور ندرت رکھتی ہے۔ انھوں نے یہ تشبیہیں موجودہ زندگی کے سیاسی حالات، جغرافیائی حوالوں اور اپنی گرد و پیش کی زندگی سے حاصل کی ہیں۔ راشد نے داخلی کرب کو سیاسی ظلم و جبر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ مثلاً

آرزوئیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

سہمے ہوئے خوابیدہ یا پھڑ پھڑاتے ہوئے پرندے کی تشبیہ راشد کی پسندیدہ تشبیہ ہے۔ انھوں نے اس تشبیہ کو جس عمدگی سے انسانی صورت حال پر منطبق کیا ہے اس کی مثال جدید شاعری میں بھی نہیں ملتی۔

راشد کی تشبیہیں زیادہ تر وضاحتی قسم کی ہیں اس لیے ان کا انحصار کسی ایک لفظ پر نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ پورے پورے جملے پر پھیلی ہوتی ہیں۔

راشد نے اپنے جذبات واحساسات' تجربات ومشاہدات اور فکر کی ترجمانی کے لیے نئے استعارے خلق کیے۔ انھوں نے تلمیحات' دیومالائی قصوں کے علاوہ کچھ ذاتی نوعیت کے استعارے بھی استعمال کیے ہیں۔ ذاتی/شخصی استعاروں کی تفہیم ایک پیچیدہ عمل بن گئی ہے۔ نظم 'خودکشی' 'سباویراں' 'اسرافیل کی موت' 'ابولہب کی شادی' 'سفرنامہ' 'نیاناچ' وغیرہ میں تلمیحات کو استعاراتی اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔

راشد نے ہمیشہ نئی تراکیب سے نئے استعارے بنائے ہیں چنانچہ ان کے کلام میں ترکیبی لفظوں/استعاروں کا استعمال کثرت سے دکھائی دیتا ہے۔ یہ ترکیبی استعارے ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں سے بہت واضح دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اس کے بعد کے دونوں مجموعوں میں ایسے استعاروں کی کثرت نظر آتی ہے۔ ''غمزۂ عریاں' تختۂ ناک' عجوزۂ سومنات' 'طلسم ازل'' جیسی ترکیبیں ان کی نظموں میں جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ نظم ''زنجیر'' ایسے ترکیبی استعاروں کی عمدہ مثال ہے۔ ''دل مرے صحرانورد پیر دل'' ''آئینہ حس وخبر سے عاری'' ''اے غزال شب'' ''چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے'' ''شہر وجود اور مزار'' ''بے سراالاپ'' ''اے سمندر'' ''مریل گدھے'' ''میں یہ کہہ رہا تھا'' ''اندھا کباڑی'' ''گماں کا ممکن۔ جو تو ہے میں ہوں'' راشد کی استعاراتی نظموں میں سے ہیں۔ ان میں ''بے سراالاپ'' مریل گدھے'' میں یہ کہہ رہا تھا' جیسی نظمیں شخصی استعاروں سے مزین ہیں۔

پیکروں کی مدد سے بھی راشد نے اپنا مدعا پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ فکری شاعری کو اہمیت دیتے ہیں اور لفظی تصویروں کے استعمال میں بھی ایک خاص معیار رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک حسی پیکروں کی جگہ 'ذہنی یا تجریدی' پیکر کو اہمیت حاصل ہے۔ یعنی ایسے پیکر جو ہمارے حواس کو نہیں بلکہ ہمارے ذہن کو متاثر کرتے ہوں۔

راشد نے اپنی نظموں میں جو پیکر تخلیق کیے ہیں وہ کسی شے یا معروض کے نہیں' بلکہ عموماً یہ کوئی جذبہ' خیال یا کیفیت ہوتی ہے جسے وہ مجسم کرتے ہیں۔ ''ماورا'' کی نظم ''بے کراں رات کے سناٹے میں'' یہ پیکر پہلی بار نمایاں ہوتا ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کی چند نظموں میں بھی یہ پیکر تراشی دکھائی دیتی ہے۔

تیسرے مجموعے ''لا انساں'' سے یہ پیکر تراشی/شبیہہ سازی جسے وہ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں کی تخلیق کے دوران رد کر چکے تھے، تشکیل معنی کا ایک لازمی وسیلہ اور تخلیقی ضرورت معلوم ہونے لگی۔ چنانچہ اس مجموعے کی اکثر نظموں میں افکار وجذبات کے پیکر نظر آتے ہیں ''لا = انسان'' کی نظموں۔ ''زندگی اک پیرہ زن''، ''آرزو راہبہ ہے''، ''تمنا کے تار''، ''اے غزال شب''، ''آنکھیں کالے غم کی''، ''گرد باد''، ''مری مورجاں''، ''رات خیالوں میں گم'' میں پورا بیان پیکر کے حوالے سے نظم ہوا ہے۔

راشد کی شاعری نئی فکر، نئے اسلوب، نئے موضوعات اور نئے فنی سانچوں میں ڈھلی شاعری ہے۔ انھوں نے آزاد نظم کی ہیئت کے امکانات کو روشن کیا اور اسے اعتبار بخشا، اخلاقیات کے ظاہری پردوں کو چاک کر فرد کی شخصیت میں ہو رہی شکست وریخت کو دیکھا اور اسے مکمل وجود بخشنے کی کوشش کی۔ افسانوی طرز کلام، ہیئت کا تخلیقی تصور اور نئی فنی تدابیر کے ذریعہ انھوں نے اردو نظم میں گراں بہا اضافہ کیا۔

یہ اردو نظم کے ارتقاء میں راشد کا گراں بہا عطیہ ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ کلام راشد کی معنویت مزید روشن ہوگی، جس سے اردو نظم میں ان کے مرتبہ کا تعین ممکن ہوگا۔

کتابیات

آزاد نظم اردو شاعری میں	کنول کرشن بالی	کتاب پبلشرز، چوک، لکھنؤ	س۔ن
ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری	اردو گھر، علی گڑھ	۱۹۶۵ء
اردو ادب کی تحریکیں	ڈاکٹر انور سدید	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۸ء
اس نظم میں	میراجی	ساقی بک ڈپو، دہلی	۱۹۴۴ء
اطلاقی تنقید: نئے تناظر	مرتبہ: گوپی چند نارنگ	ساہتیہ اکادمی، دہلی	۲۰۰۳ء
اقبال اور اردو نظم	مرتبہ: آل احمد سرور	اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر	۱۹۸۶ء
اقبال کے نثری افکار	مرتبہ: عبدالغفار	انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی	۱۹۷۷ء
اقبال نئی تشکیل	عزیز احمد	ناشر مکتبۂ اردو، پرنٹر، نظامی پریس، لکھنؤ	س۔ن
انتخاب قصائد		اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	۲۰۰۲ء
انتخاب مثنویاتِ میر	مرتبہ: ڈاکٹر سر شاہ محمد سلیمان	نظامی پریس، بدایوں	۱۹۳۰ء
انسان اور آدمی	محمد حسن عسکری	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۶ء
ایران میں اجنبی	ن۔م۔راشد	المثال-گارڈی ٹرسٹ بلڈنگ، لاہور	۱۹۶۹ء
پانچ جدید شاعر	حمید نسیم	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی	۱۹۹۷ء
تاریخ ادب اردو (جلد اوّل)	ڈاکٹر جمیل جالبی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی	۲۰۰۴ء
جدید اردو نظم اور یورپی اثرات	ڈاکٹر حامدی کاشمیری	مجلس اشاعتِ ادب، دہلی	۱۹۶۸ء
جدید اردو نظم-نظریہ وعمل	عقیل احمد صدیقی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۰ء
جدید فارسی شاعری	ن۔م۔راشد	المثال-گارڈی ٹرسٹ بلڈنگ، لاہور	۱۹۶۹ء
جھلکیاں (حصہ اوّل)	محمد حسن عسکری/ مرتبہ: سہیل عمر، نعمانہ عمر	مکتبہ الروایت، لاہور	۱۹۸۱ء
حلقۂ ارباب ذوق	یونس جاوید	مجلس ترقی ادب، لاہور	۱۹۸۴ء
حیات وکلیات اسمٰعیل	محمد اسلم سیفی	دیال پرنٹنگ پریس، دہلی	۱۹۳۹ء
خطوط سرسید	مرتبہ: ڈاکٹر سید راس مسعود	نظامی پریس، بدایوں	۱۹۳۱ء

دیوان حالی — مولانا الطاف حسین حالی — علمی کتاب خانہ، اردو بازار، دہلی — ۱۹۶۶ء

دیوان غالب — مرتبہ: امتیاز علی خاں عرشی — انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی — ۱۹۵۸ء

سرگزشت حاتم — سید محی الدین قادری زور — ادارۂ ادبیات اردو، خیرت آباد — ۱۹۴۴ء

سریلے بول — عظمت اللہ خاں — اردو اکیڈمی سندھ، کراچی — ۱۹۵۹ء

سیف الملوک و بدیع الجمال — غواصی/مرتبہ: میر سعادت علی رضوی — مجلس اشاعت، دکن مخطوطات — ۱۳۵۷ فصلی

شاہ حاتم: حالات وکلام — مرتبہ: غلام حسین ذوالفقار — مکتبہ خیابان ادب، لاہور — ۱۹۶۴ء

فائز دہلوی اور دیوان فائز — مرتبہ: ڈاکٹر مسعود حسین رضوی ادیب — انجمن ترقی اردو، علی گڑھ — ۱۹۶۵ء

کلیات راشد — ن۔م۔راشد — کتابی دنیا، دہلی — ۲۰۰۴ء

کلیات سودا (حصہ اوّل) — مرتبہ: امرت لعل عشرت — رام نرائن لال بنی مادھو، الٰہ آباد — ۱۹۷۱ء

کلیات قلی قطب شاہ — مرتبہ: ڈاکٹر سیدہ جعفر — قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی — ۱۹۹۸ء

کلیات میر جعفر زٹلی — مرتبہ: ڈاکٹر نعیم احمد — ادبی اکادمی، علی گڑھ — ۱۹۷۹ء

کلیات ولی — مرتبہ: نور الحسن ہاشمی — اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ — ۱۹۸۹ء

گلزار نظیر — مرتبہ: سلیم جعفر — ہندوستانی اکیڈمی صوبۂ متحدہ، الٰہ آباد — ۱۹۵۱ء

گمان کا ممکن — ن۔م۔راشد — نیا ادارہ، لاہور، پاکستان — ۱۹۷۶ء

لا = انسان — ن۔م۔راشد — المثال-گارڈی ٹرسٹ بلڈنگ، لاہور — ۱۹۶۹ء

لا = راشد — ڈاکٹر تبسّم کاشمیری — نگارشات، میاں چیمبرز، لاہور — ۱۹۹۴ء

لفظوں سے آگے — مغنی تبسّم — مکتبۂ شعر و حکمت، حیدرآباد — ۱۹۹۳ء

ماورا — ن۔م۔راشد — المثال-گارڈی ٹرسٹ بلڈنگ، لاہور — ۱۹۶۹ء

مثنوی گلشن عشق — نصرتی/مرتبہ: مولوی عبدالحق — انجمن ترقی اردو (پاکستان)، کراچی — ۱۹۵۲ء

مجموعۂ نظم حالی — مرتبہ: ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ۱۹۸۱ء

محمد حسین آزاد حیات اور تصانیف — ڈاکٹر اسلم فرخی — انجمن ترقی اردو (پاکستان) — ۱۹۶۵ء

کتاب	مصنف/مرتب	ناشر	سال
مضامین سجاد ظہیر	سجاد ظہیر	اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	۱۹۷۹ء
مقالات راشد	مرتبہ: شیما مجید	الحمرا پبلشنگ، اسلام آباد	۲۰۰۲ء
مقالہ: بیسویں صدی میں طویل اردو نظم نگاری	امتیاز حسین	پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، لاہور	۔ ۔
مقامات اقبال	ڈاکٹر سید عبداللہ	ناشرین، لاہور	۱۹۵۹ء
مقدمہ شعر و شاعری	مولانا الطاف حسین حالی/ مرتبہ: ڈاکٹر وحید قریشی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۳ء
میر کی شعری لسانیات	قاضی افضال حسین	نشاط پریس، ٹانڈہ	۱۹۸۳ء
نصرتی: ملک الشعرائے بیجاپور کے حالات اور کلام پر تبصرہ	مولوی عبدالحق	انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی	س۔ن
نظم آزاد	مرتبہ: آغا محمد طاہر	مطبع کریمی، لاہور	۱۹۲۶ء
نکات الشعرا	میر تقی میر/مرتبہ: مولوی عبدالحق	انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد	۱۹۳۵ء
نئی نظم کا سفر	خلیل الرحمٰن اعظمی	ماہنامہ کتاب نما، جامعہ نگر، نئی دہلی	۱۹۸۹ء
نئے اور پرانے چراغ	آل احمد سرور	ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۵۵ء
ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن	مرتبہ: ڈاکٹر مغنی تبسّم/شہریار	ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۱ء
ن۔م۔راشد: شخصیت اور فن	ڈاکٹر ضیاء الحسن	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۲۰۰۸ء
ن۔م۔راشد: ایک مطالعہ	مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی	مکتبہ اسلوب، کراچی	۱۹۸۶ء
ن۔م۔راشد پر	حیات اللہ انصاری	نگارستان ایجنسی، دلّی	۱۹۴۵ء
ن۔م۔راشد کے خطوط	مرتبہ: نسیم عباس احمر	پاکستان رائٹر کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور	۲۰۰۸ء
ن۔م۔راشد (شاعر اور شخص)	ڈاکٹر آفتاب احمد	مکتبۂ دانیال، کراچی	۱۹۹۵ء
۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں	مرتبہ: حلقۂ ارباب ذوق	حلقۂ ارباب ذوق، لاہور	۱۹۴۲ء

●●●

رسائل

اثبات: شمارہ: ۷		تھانے، مہاراشٹر
ادبی دنیا	اپریل ۱۹۵۴ء	لاہور
بازیافت: ۱۴	جنوری تا جون ۲۰۰۹ء	شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
بازیافت: ۱۳	جولائی تا دسمبر ۲۰۰۸ء	شعبۂ اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
تہذیب الاخلاق	یکم محرم الحرام ۱۳۰۶ نبوی/ ۱۲۹۲ھ	
سوغات- جدید نظم نمبر	اکتوبر ۱۹۶۱ء	بنگلور
شعروحکمت- ن۔م۔راشد نمبر	۱۹۷۱ء	مکتبۂ شعر و حکمت، حیدرآباد
صحیفہ: شمارہ چالیسواں	جولائی ۱۹۶۷ء	مجلس ترقی ادب، لاہور

1. A New Hindustani- English Dictionary- by S.W. Fallon, Uttar Pradesh Urdu Academy, Lucknow 1986.
2. Poetical Works of Edger Allen Poe- Edited by R. Brimley Johnson, Oxford University Press 1909.
3. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics- Edited by Alex Preminger Mac Millan Press Ltd. 1974.
4. U. X. L. Encyclopedia of World Mythology, Vol:4- Detroit: Gale Cengage Learning 2009.

